

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres
Les problèmes des genres littéraires

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LXI
ZESZYT 2 (126)



Łódź 2018

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Agnieszka Dauksza, Craig Hamilton, Agnieszka Izdebska, Beata Śniecikowska, Michał Wróblewski, Anna Zatora

SEKRETARZ/SECRETARY

Michał Rozmysł

P.O. SEKRETARZ/ACTING SECRETARY

Marta Kasprzak

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Urszula Aszyk-Bangs (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jacek Fabiszak (Poznań), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Grzegorz Gazda (Łódź), Joanna Grądział-Wójcik (Poznań), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Marja Härmänmaa (Helsinki), Magdalena Heydel (Kraków), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea), Joanna Jabłkowska (Łódź), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysin (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Łebkowska (Kraków), Piotr Michałowski (Szczecin), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Naomi Segal (London), Mark Sokolyński (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

RECENZENCI W ROKU 2018/REVIEWERS FOR 2018

Lista recenzentów zostanie zamieszczona na końcu czwartego zeszytu.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2018

Printed in Poland



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Druk czasopisma sfinansowany przez Uniwersytet Łódzki.

PL ISSN 0084-4446

e-ISSN 2451-0335

DOI 10.26485/ZRL; 10.26485/ZRL/2018/61.2

Wydanie I

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński, Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11

tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464

sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448

e-mail: biuro@ltn.lodz.pl

<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

PROJEKT OKŁADKI: Paweł Więckowiak

PRZYGOTOWANIE CZASOPISMA DO DIGITALIZACJI: EkoSłowo Maryla Błońska

Czasopismo indeksowane jest w bazach: CEJSH, CEEOL, BazHum, EBSCOhost, Google Scholar, Index Copernicus, PBN/POL-Index, ERIH Plus i znajduje się na ministerialnej liście punktowanych czasopism naukowych.

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach: CEJSH, CEEOL, EBSCOhost, Google Scholar, Index Copernicus oraz na platformach: ePNP i IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

ROZPRAWY | ARTICLES

Kasper Pfeifer — <i>Męstwo</i> Brunona Jasińskiego. Polityka płciowa w ZSRR a proza socrealistyczna	9
Katarzyna Szopa — Awangardowe wyzwania teorii feministycznych	23
Marta Baron-Milian — Awangarda płodna i bezpłodna	37
Edyta Frelik — Gender (według) Georgii O’Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki	51
Mikołaj Marcela — Manifesty cyborgów: awangardowa wizja fuzji kobiety z maszyną (Hannah Höch – Giannina Censi – Mina Harker)	63
Tomasz Załuski — Kobieta walcząca o pozycję w polu produkcji artystycznej. Samoidentyfikacja, samoorganizacja i samoemancypacja według Ewy Partum	75
Alina Świeściak — Natalia LL jako artystka neoawangardowa	91
Anna Kałuza — Przechwycenia estetyzacji – Zofia Kulik <i>Ogród (Libera i kwiaty)</i> ..	103
Joanna Grądziel-Wójcik — Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk	117
Anna Wendorff — Gender in Translation – as Exemplified by Michal Witkowski’s <i>Lubiewo</i> Translated into Spanish	133
<i>Errata</i> (dot. numeru 61, z. 125)	147



ROZPRAWY

ARTICLES

KASPER PFEIFER
Uniwersytet Śląski*

***Męstwo* Brunona Jasińskiego. Polityka płciowa w ZSRR a proza socrealistyczna**

Bruno Jasiński's *Bravery*. Gender Equality in the USSR and Socialist Realism in Prose

Abstract

This article is devoted to the strategies of creations of masculinity used in the novel *Bravery* (pol. *Męstwo*) written by Bruno Jasiński. The article analyzes the ways in which patriarchy is presented in post-revolutionary social and gender relations as well as the strategies used for the creation of gender identity along with the social consequences of the revolutionary project of emancipation, which was abandoned in the USSR in the early 1930s. An important assumption of the study is also an attempt to establish the relation of this short prose to dominant fiction preserved by the poetics of socialist realism.

* Zakład Historii Literatury Poromantycznej, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: pfeifer.kacper@gmail.com

Jasieński pracował nad *Męstwem* w szczególnym momencie historycznym¹. W 1935 roku w szczytową fazę realizacji wchodził drugi plan pięcioletni, którego celem było przywrócenie stabilizacji społeczno-ekonomicznej w ZSRR. Podejmowano wówczas akcje mające intensyfikować ożywienie gospodarcze oraz, decyzjami Stalina, powściągnięto cugle rozpędzonej emancypacji². W latach 30., twierdzi Sheila Fitzpatrick, „macierzyństwo i inne cnoty rodzinnego życia wróciły do łask, co można uznać za reakcyjny odwrót, ustępstwo na rzecz opinii publicznej lub jedno i drugie” (Fitzpatrick 2017: 199). W miejsce retoryki równościowej propagowano hasło: „marny mąż i ojciec nie może być dobrym obywatelem”, a w sześć lat po rozwiązaniu Żenotdielu zdelegalizowano aborcję³. Wspomnianym reorganizacjom towarzyszyło przełomowe zadekretowane otwarcia rynku pracy kobiet. W ciągu kilku lat poprzedzających powstanie analizowanej noweli 4 miliony kobiet podjęły pracę zarobkową — był to jedyny emancypacyjny postulat rewolucji roku 1917, który udało się wypełnić (Fitzpatrick 2012)⁴.

Męstwo Jasieńskiego doczekało się dotąd dwóch pełnowartościowych opracowań badawczych. W chronologicznie pierwszym Nina Kolesnikoff podkreślała istotność zarejestrowanych przez autora postaw wobec industrializacji i reorganizacji procedur produkcji, a także przeobrażeń, które przyniosła polityka społeczno-ekonomiczna lat 30. XX wieku.

¹ Pierwsza, rosyjskojęzyczna publikacja *Męstwa* miała miejsce w 1935 roku (Âsenskiej 1935). Podstawą analizy i cytowań jest tłumaczenie na język polski Z. Dudzińskiej i G. Lasoty pochodzące ze zbioru: *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory* (Jasieński 1966: 71–93). W tekście podaję numery stron za tym wydaniem.

² W trakcie i po okresie heroicznym rewolucji bolszewicy wspierali wyzwolenie kobiet i mniejszości seksualnych, legalizując aborcję i dekryminalizując związki jednopłciowe. Lenin przekonywał wówczas żarliwie: „nienawidzimy, tak, nienawidzimy wszystkiego i znieśmy wszystko, co prowadzi do tortur i ucisku robotnicy...” (Zetkin 1929: 65). Wszystkie tłumaczenia i wtrącenia, poza wyróżnionymi, pochodzą od autora studium.

³ Specjalny urząd utworzony po rewolucji październikowej przez Aleksandrę Kollontaj oraz Inesę Armand, który miał za zadanie wspierać rząd w procesie urzeczywistniania takich osiągnięć ideowych rewolucyjnego etosu wyzwolenia jak pełna emancypacja kobiet, ochrona prawna nieślubnych dzieci czy równa płaca dla obojga płci. Rozwiązano go w 1930 roku (krótko po przejęciu władzy przez Stalina).

⁴ W przemyśle zatrudniło się 1,7 mln z nich (Goldman 2002: 7; 1995). Partycypowanie kobiet w produkcji uważano za forpocztę pełnej emancypacji. „W rodzinie jest on [mąż — K.P.] burżua — pisał Engels — a żona reprezentuje proletariat. (...) Pierwszym warunkiem wyzwolenia kobiety jest wprowadzenie (...) całej płci żeńskiej do produkcji społecznej” (Engels 1979: 89).

Prócz tego kanadyjska uczona zwróciła uwagę na sposób, w jaki Jasiński eksplorował problem „nowej moralności” i kształtowania się „nowych relacji międzyludzkich” (Kolesnikoff 1982: 110–116). Agata Krzychylkiewicz zogniskowała swoje badania wokół satyry, w *Męstwie* chciała widzieć nade wszystko „groteskę subtelną i zamaskowaną tonem pozornie poważnej opowieści” (Krzychylkiewicz 2007: 318–324). Autorzy pozostałych analiz noweli poprzestają na zaakcentowaniu jej utylitarne go charakteru oraz ideowego „uwikłania” Jasińskiego w poetykę socrealizmu (Kłagisz 2014; Nikodem 2015: 245)⁵.

Trudno nie zauważyć, że w opracowaniach poświęconych tej krótkiej prozie konsekwentnie unikano obrania drogi, jaką sugestywnie podpowiada sam tytuł⁶. W związku z takim stanem badań przeznaczeniem niniejszego tekstu jest wypełnienie tej luki, ukazanie subtelności, z jaką Jasiński zobrazował między innymi relacje między płciami, społeczne skutki wstrzymanego w pół kroku projektu emancypacji, strategię projektowania tożsamości płciowej przez bohaterów oraz kondycję patriarchy w porewolucyjnej Rosji. Innym ważnym celem tego tekstu jest problematyzowanie „klasycznych” tekstów poświęconych kobiecie i rodzinie: przede wszystkim broszur Aleksandry Kollontaj (Kollontaj 2006; 2007), jak i pism Augusta Bebela i Frederyka Engelsa (Bebel 1875; 1907; Engels 1979)⁷. Choć dług metodologiczny zaciągam u wielu uczonych, nie tylko z kręgu wytyczonego przez *masculinity studies*, na wyróżnienie zasługują fundamentalne dla moich rozpoznań języki teoretyczne Raewyn W. Connell (2005), Herberta Lewisa Sussmana (2012) i Kai Silverman (1992)⁸.

Najistotniejsze dla prezentowanych poszukiwań wątki *Męstwa* to: 1) historia Onufriewa, dyrektora zakładu przemysłowego; drogi, jakimi ów mężczyzna próbował zidentyfikować się z ideałem męskości, a następnie go udowodniać i potwierdzać; oraz 2) reperkusje romansu Warii Kaszczenko i Witalija Martynowicza Łosjewa, pracowników tegoż zakładu.

⁵ Do tej pory najbardziej zdecydowanie wypowiadał się na ten temat Krzysztof Jaworski. Według niego socrealistyczna twórczość Jasińskiego daje się sprowadzić do wulgarnej propagandy, stawiającej sobie za cel „udowodnić wyższość państwa radzieckiego nad państwami kapitalistycznymi (szczególnie nad USA), udowodnić, że ZSRR jest jedynym krajem, w którym warto żyć i pracować” (Jaworski 2009: 216). Nicco wcześniej podobnymi intuicjami, zrezygnowawszy jednak z krytycznego tonu charakterystycznego dla badań prowadzonych po 1989 r., kierował się Anatol Stern, według którego *Męstwo* reprodukuje życie codzienne w ZSRR i odtwarza „nową moralność, siłąc się przy tym także i na przelamywanie konwencji narzuconej przez poetykę socrealizmu (Stern 1969: 220). Jego tezy stały się następnie podstawą dla twierdzeń Marci Shore. Uczona ta, choć nie zajmowała się omawianym tekstem, dokonała ważnego rozpoznań: socrealizm miał być dla Jasińskiego „doktryną zbyt wąską i niedostatecznie innowacyjną”, dlatego „oskarżał [on] radzieckich pisarzy o ograniczanie się do stereotypowych sytuacji, czego skutkiem miały być schematyzm i skostnienie” (Shore 2012: 146–148).

⁶ „Bycie mężczyzną w sensie *vir* — pisał Bourdieu — zakłada konieczność wywiązania się z określonych powinności (*virtus*) narzuconych poza wszelką dyskusją, oczywistych” (Bourdieu 2004: 63). Słowo „mężestwo” (мужество), tytuł rosyjskojęzycznego oryginału, ma podobną etymologię, jak jego polski odpowiednik, u źródła którego stoi cnota (łac. *virtus*) właściwa mężczyźnie (*vir*) (Šapošnikov 2016: 541–542). Na uwagę zasługuje anglosaskie tłumaczenie tego tytułu na *Bravery*. Nie implikuje ono bowiem powiązań odwagi z płcią (Krzychylkiewicz 2007: 318; Kolesnikoff 1982: 110).

⁷ Michał Nikodem, opierając się na „braku [...] konkretnych informacji, nazwisk, tytułów i przemyśleń dotyczących przeczytanych dzieł”, które miałyby być zawarte w listach i notatkach Jasińskiego, kwestionuje jego znajomość pism teoretyków marksizmu (Nikodem 2015: 245–246).

⁸ Mowa tu przede wszystkim o centralnych dla studiów nad męskością kategoriach „męskości hegemonicznej” (Connell 2005), „performacji” (Sussman 2012) i „fikcji dominującej” (Silverman 1992). Nie bez znaczenia dla mojej analizy były też prace Pierre’a Bourdieu (2004), Franco La Cecla (2014) oraz przemyslenia Wojciecha Śmieci (2016).

O ile w wątku Onufriewa odnajdujemy materiał egzemplifikacyjny mogący posłużyć do zilustrowania kategorii męskości hegemonicznej, o tyle interpretacja motywu przygody miłosnej nie tylko unaocznia nam stosunek tej narracji do ideologii i fikcji dominującej, ale także buduje dla niej scenografię; wchodzi z nią w polemikę, pokazując, że koncepcje „nowego socjalistycznego człowieka”, „nowej rodziny” i „nowego układu sił” między płciami, do jakich odwołuje się w swoich perorach Łosjew, to projekty budowane na niepewnym, patriarchalnym fundamencie przemocy symbolicznej.

Bohaterów noweli poznajemy podczas ich lotu w delegacji do innego zakładu pracy. Dowiadujemy się wówczas, że dyrektor Onufriew to wzór cnót męskich i powszechnie szanowany bohater walk rewolucyjnych. Zostajemy też wprowadzeni w skomplikowany układ relacji między przodownikiem pracy Łosiewem a Warią Kaszczenko. W wyniku ich romansu Waria zachodzi w ciążę. Łosjew stara się przekonać kochankę do aborcji, po czym na jaw wychodzi fakt, że mężczyzna jest żonaty, co ukrywa nie tylko przed Warią, lecz także przed całym zakładem pracy, przed którym kochankowie nie kryją się ze swym uczuciem. Kaszczenko, nie bez wahania, decyduje jednak, że urodzi i samodzielnie wychowa dziecko.

Akcja nabiera tempa, gdy okazuje się, że pilot samolotu umiera, „prawdopodobnie na zawał” — jak stwierdza Onufriew, który jako pierwszy wyrwa się z letargu (*Męstwo*: 84). Gdy sytuacja wydaje się tragiczna, pasażerowie odnajdują na pokładzie spadochron, zakładają więc, że jedno z nich może się uratować. W następnej scenie na miękkiej trawie ląduje zapłakany dyrektor Onufriew, który skarży się na ból w okolicy pach spowodowany szarpnięciem uprzęży. Dziennikarzy oraz współpracowników informuje, że ocalał, bo wyciągnął los mający rozstrzygnąć, kto skorzysta ze spadochronu. Choć szczęśliwie zwyciężył, usiłował zrzec się możliwości ratunku na rzecz ciężarnej Warii Kaszczenko; został jednak zmuszony przez współpasażerów do skorzystania z szansy ratunku. Przekonywali oni, że życie Onufriewa, życie dyrektora oraz bohatera rewolucji, jest najcenniejsze.

Konstrukcja tej postaci reprezentuje wszystkie te strategie osiągania męskości hegemonicznej, które krystalizują się w konieczności odgrywania pewnego scenariusza zachowań, pewnej roli, przy jednoczesnym założeniu, że porzucenie jej, jak dowodzi Herbert Sussman, mogłoby podać w wątpliwość projektowaną męskość (Sussman 2012: 8). Kreację Onufriewa cechuje dobrotliwość co prawda, ale paternalistyczny stosunek do pracowników, a także cechy dyrektora, jak skłonność do rywalizacji, konfrontacji, poszanowanie hierarchii i gloryfikacja ideału hegemonicznego, wylaniają się już z pierwszych stron noweli:

Zakładowi weterani opowiadali (...) nowicjuszom historię z gazociągami, żywą legendę (...). Dwaj monterzy zauważyli kiedyś, że ulatnia się gaz. Wbiegli do budki, chcieli zamknąć krany i nalykawszy się gazem — zemdleli. Nikt nie miał odwagi tam wejść. Najprzytomniejsi pobiegli po maski przeciwgazowe. Wówczas (...) [Onufriew — K.P.] przepchnął się przez tłum, wyciągnął na powietrze obu robotników i zakręcił krany (...) jako pamiątka po tym wydarzeniu, pozostał [mu — K.P.] na zawsze suchy, urywany kaszel (...). Byli w zakładach ludzie, którzy znali dyrektora jeszcze z czasów wojny domowej i walczyli z nim w jednej dywizji. Ludzie ci wiedzieli, że order Czerwonego Sztandaru, który (...) nosił tylko z okazji świąt rewolucyjnych, dostał mu się nie za darmo. (*Męstwo*: 82)

Po przygodzie, w której Onufriew uratował monterów, pozostaje mu kaszel, zaszczytna skaza, która przypomina o jego odwadze. Z kolei udział bohatera w walkach rewolucyjnych,

przypięczonego orderem/trofeum przyznawanym za szczególne męstwo okazane w obronie socjalistycznej ojczyzny można odczytywać jako dopełnienie rytuału inicjacyjnego, który chłopców przemienia w mężczyzn, i wpisuje tym samym Onufriewa w dyskurs „bycia twardym”, czyli powszechnie akceptowaną normę męskości (Berggen 2015: 354–355)⁹. Znajduje ona potwierdzenie w stosunkach panujących w małżeństwie dyrektora. Olga jest młodsza od męża o 20 lat, pasywna, niesamodzielna, zdominowana przez znanego, powszechnie szanowanego, a także, jak możemy podejrzewać, zamożnego męża. Onufriew w oczach żony szuka potwierdzenia, że zachowuje się właściwie, każde porzucenie roli mogłoby bowiem sprawić, że nie byłby postrzegany jako „prawdziwy mężczyzna” (Sussman 2012: 8–9). Olga nie tyle kocha męża, ile podziwia go jako figurę heroicznego mężczyzny. Jak pisał Bourdieu: „kategorie skonstruowane przez grupy dominujące są stosowane przez zdominowanych nawet do postrzegania i opisu samej relacji dominacji, co sprawia, że ową relację postrzegają jako naturalną” (Bourdieu 2004: 47). Jasiński przedmiot naszej uwagi problematyzuje następująco:

[Onufriew — K.P.] wstydliwie ukrywał przed Olgą swoje niepowodzenia. Wydawało mu się, że w takich momentach [tj. kiedy przeżywał okres trudności — K.P.] niezupełnie odpowiada idealnemu wizerunkowi tego Sergieja Charytonowicza, którego kocha Olga, i czerwienił się na myśl, że Olga może dostrzec tę różnicę. (*Męstwo*: 81)

Z czasem wychodzi na jaw, że tuż przed katastrofą samolotu szczęśliwy los wyciągnęła Waria — nie dyrektor, jak utrzymywał ocalony — następnie zaproponowała mu ów los, a Onufriew przyjął ten dar. Burzy to w oczach żony bohatera wizerunek „męskiego mężczyzny”, mężczyzny zdolnego do poświęceń i wiernego etosowi. Tuż po katastrofie „Olga bez przerwy wpatrywała się w Sergieja Charatonowicza” i „mocno tuliła do siebie jego rękę” (*Męstwo*: 87)¹⁰. Gdy poznała prawdę, zarzuciła mu krewko, że „nawet w myśl burżuazyjnego prawa na ciężarnych kobietach nie wykonuje się wyroku śmierci”, dodała: „okradliście Warię po śmierci, przemilczając jej bohaterskie postępowanie”, po czym „odwróciła się i wyszła” (*Męstwo*: 90). Onufriew znajduje się wówczas w „punkcie zero”, w którym kruszeje spetryfikowany obraz jego heroicznej męskości. Wstyd jest wszakże tym, co męska ideologia neguje (La Cecla 2014: 107–109).

Ostatecznie dyrektor podejmuje jedyne działanie, które w jego mniemaniu może poprawić zaistniałą sytuację. Wychodzi naprzeciw oczekiwaniom, jakie ma wobec niego społeczność zakładowa. Na powrót wchodzi w rolę i wkracza na ścieżkę „spektaklu” odwagi cywilnej, decydując się tym samym na publiczne wystąpienie przed swoimi pracownikami. Wówczas to dokonuje konfesji, wysiłkiem performatywnym re-konstituując swoją tożsamość, a wraz z tą inicjatywą odzyskuje „odpowiedniość”, honor, czyli „*sine qua non* męskości”, etyczność (Śmieja 2016: 139). Wraca do realizowania projektu, który „zawsze jest

⁹ Statut Orderu Czerwonego Sztandaru różni bliskie pojęcia odwagi i męstwa (zob. wyróżnienia): „Orden Krasnogo učežden dla nagraždehii za osobu **hrabroct'**, samootveržennoŝ i **mužeŝtvo**, proawlennye pro zaŝite socialističeskogo Otečestva” („Orden Krasnogo Znameni učežden dla nagraždenija za osobu **xpabpocť**, samoottveržennoŝ i **mužeŝtvo**, proawlennyje pri zaŝite socialističeskogo Otečestva”); Por. Orden Krasnogo Znameni, podkr. — K.P.)

¹⁰ Tulenie ręki uwypukla symboliczną dominację Onufriewa. Zauważmy, że już Cirlot łączył symbolikę ręki — a dalej ramienia — z potencją i działaniem, cechami przypisywanymi mężczyźnie w kontrze do kobiecej pasywności, dowodząc, że takie znaki jak praca, ochrona i ofiara są ich derywatami (Cirlot 2001: 19).

tylko marzeniem o uniknięciu ran, zrzuceniu zależności i posiadaniu inicjatywy, marzeniem tak zniewalającym, że bezustannie zagraża ono męskiej tożsamości” (Karlssoon 2015: 397).

Stachanowiec Łosjew, protagonistą o generację młodszą od Onufriewa, miał w nawyku mówić „o nowym socjalistycznym człowieku, o karczowaniu drobnomieszczactwa i o nieprzejednanej walce z resztkami starego bytu w imię nowego, komunistycznego piękna oraz nowej, komunistycznej moralności” (*Męstwo*: 76–77). Młodość oraz żarliwość ideowa Łosjewa wyjaskrawiają fakt, że nie tylko przyjmował on odmienne strategie ideologizowania męskości od tych realizowanych przez Onufriewa, ale także współkreował inną fikcję dominującą. Onufriew należał bowiem do pokolenia rewolucji, które, wychowane w tradycyjnych wspólnotach carskiej Rosji, wprowadziło po 1917 roku nowy porządek i zbudowało „wspaniały świat”, w jakim formacji Łosjewa przyszło dorastać (Fitzpatrick 2017: 110). Jak ocenia to Michaela Mudure, okres heroiczny rewolucji wyrócił na nice dawne struktury organizujące hierarchię władzy między płciami. Propagowane przez bolszewików wzorce tożsamości zbiegały się z imperatywem stwarzania „nowego społeczeństwa”. Zrzucono z piedestału, przynajmniej w oficjalnych dekretach, literacki model formacyjny rodziny rosyjskiej — obecny na przykład w wielkich powieściach Tolstoja — i zastąpiono go figurą przodownika pracy (*International encyclopedia of men and masculinities* 2007: 156–157)¹¹ („w okresie współzawodnictwa na cześć Października brygada Kaszczenko przez trzy dni nie odchodziła od maszyn” — *Męstwo*: 77). Miało to harmonizować z pełną emancypacją kobiet oraz porzuceniem ideału męskości hegemonicznej¹². Dlatego, zanim przejdziemy do amplifikacji wątku Warii i Łosjewa, należy rozstrzygnąć, jak miały wyglądać: 1) szumnie zapowiadana przez rewolucjonistów redefinicja ról płciowych; 2) „nowa komunistyczna moralność”, o której na kartach noweli tak chętnie wypowiada się bohater.

Podstawową, wspólną tezę pism opowiadających się za zrównaniem praw obu płci jest twierdzenie, że wyzwolenie kobiety będzie możliwe, gdy weźmie ona udział — na wielką skalę — w produkcji społecznej, a praca reprodukcyjna będzie kobiety absorbowala tylko w nieznaczącej mierze (Engels 1979: 89; Bebel 1875: 57; 1907: 234). Ponadto, według Aleksandry Kollontaj, miało to się stać dzięki partycypowaniu całego społeczeństwa w obowiązkach wychowawczych i domowych, pozostających dotychczas wyłącznie w gestii kobiet. „Nowy człowiek” miał być wychowywany przez zawodowych opiekunów, natomiast takie obowiązki spoczywające na kobiecie, jak praca domowa i emocjonalne zaangażowanie, miały zostać przejęte przez wspólnotę. Proces miał wiązać się z produkcją taniej żywności, ubrań i innych sprzętów domowych. Celem tych zabiegów było oczyszczenie instytucji małżeństwa z materialnej podległości kobiety i przemienienie go we „wzniosły związek dwóch dusz, kochających się nawzajem i ufających sobie” (Kollontaj 2006: 9). Warto przy tym zaakcentować centralne miejsce, jakie w przemysłeniach Kollontaj zajmują

¹¹ Rewolucjoniści z Leninem na czele respektowali co prawda Tolstoja jako „światowej sławy artystę i myśliciela”, kładli jednak akcent na fakt, że afirmował on w swoich pracach „patriarchalny układ życia i patriarchalną ideologię” (Lenin 1951: 24).

¹² Wendy Goldman poświęciła w swoich pracach sporo uwagi społecznym skutkom koegzystowania różnych porządków symbolicznych i sposobów hierarchizowania płci. Centralnie dekretowane równouprawnienie szło jej zdaniem kursem kolizyjnym ze strukturami długiego trwania: tradycją i patriarchatem. W praktyce mężczyznom trudno było zrezygnować idących za nimi przywilejów, co przeczyło pozorom równości, prowadząc do dyskryminacji i wykorzystywania kobiet na każdym szczeblu produkcji przemysłowej. Normą było również niższe opłacanie pracy kobiet (Goldman 2012: 228–233).

zagadnienia roli płciowej, patriarchalnego pojmowania kobiet jako własności, nierówności w traktowaniu płci pod względem dysponowania ciałem oraz pracy reprodukcyjnej, podejmowanej przez kobietę w tradycyjnych wspólnotach (Kollontaj 2007: 7; por. Bebel 1875: 55). Istotnym aspektem społecznej analizy Kollontaj był także proces „zmiany skóry” pokolenia rewolucji — by użyć określenia samego Jasińskiego¹³:

Jesteśmy świadkami bolesnych prób dostosowania się ludzkości do nowych wyzwań społeczno-ekonomicznych. Przybierają one postać bądź dążeń do zachowania „starych modeli”, przez wypełnienie ich nową treścią (ochrona zewnętrznej otoczki wyjątkowego, monogamicznego charakteru małżeństwa, z przyjęciem w praktyce autonomii obydwu partnerów), bądź opowiedzenia się za nowymi modelami z jednoczesnym opatrzeniem w nie tradycyjnych zasad moralności burżuazyjnej („wolny” związek, w którym zaborczość partnerów przybiera jeszcze bardziej skrajną postać niż w obrębie legalnego małżeństwa). (Kollontaj 2007: 8)

Ów rozdzwitek między rzeczywistością i skonceptualizowanym ideałem „nowego człowieka” mocno inspirował Jasińskiego. W jego późnej twórczości pełnił rolę podstawowej problematyki, czego pokłosie bez trudu daje się odnaleźć w *Męstwie*:

Kiedy Waria zaszła w ciążę — czytamy — i (...) zakomunikowała tę wiadomość Łosjewowi, ten zaproponował jej skrobankę. Zaczął mówić o atawistycznych źródłach instynktu macierzyńskiego, który sprowadził na kobietę niewolę, o konieczności uwolnienia się od tego instynktu w imię równouprawnienia płci, o wykorzenieniu biologicznych nawyków samicy ze świadomości wyzwolonej proletariuszki. (...) radził wybrać się do sąsiedniego miasta, żeby uniknąć plotek. Waria odpowiedziała na to, że nie ma po co jeździć do sąsiedniego miasta i w ogóle gdyby zamierzała robić skrobankę, zalatwiliby to na miejscu, ale (...) zdecydowała, że urodzi dziecko. W pierwszej chwili Łosjew zmieszał się, próbował perswazji. (...) Powiedziała spokojnie, że nie rozumie, czemu ta sprawa tak go obchodzi i interesuje — jeżeli zachciało się jej dziecka, to przecież wyłącznie jej osobista sprawa. (*Męstwo*: 77)

Decyzja ta staje się przyczynkiem do renegotjacji władzy między kochankami. Waria, onegdaj uległa i zapatrzona w przodownika pracy, odzyskuje suwerenność. Przypadek Łosjewa współbrzmi z tezami Kollontaj, co uważnego czytelnika prowadzi do wniosku, że sankcjonowane przez rząd teorie wyzwolenia to instrumenty niewystarczające, by wykreować równościową „etykę proletariatu”, w której relacje między partnerami miałyby opierać się na miłości, przyjaźni i porzuceniu moralności egoistycznej (Kollontaj 2006: 9).

Wprawdzie narrator implikuje nam, że najistotniejsze w tej fabule jest „męstwo” okazane przez Warię w akcie jej czynu ofiarnego i proklamowania niezależności, to jednak na pierwszy plan — szczególnie w obliczu spostrzeżeń czynionych na temat miejsca tego tekstu w dyskursie rewolucyjnego wyzwolenia — wysuwają się inne poczynania Warii, będące próbą wcielenia w życie ideału pracy kolektywnej w wychowaniu potomstwa, ideału, o którym pisała Kollontaj (2006: 6). Decyzję o urodzeniu dziecka Waria poddaje konsultacji i głosowaniu na forum zakładu pracy: „wszyscy wypowiedzieli się za tym, że jeżeli już

¹³ Szeroko traktuje o tym znana powieść Jasińskiego *Człowiek zmienia skórę*.

Nasze pokolenie, które zniszczyło społeczeństwo kapitalistyczne, by wejść w socjalistyczne, na razie zmienia skórę. Jest to masowy i chorobliwy proces. Zmieniły się stosunki między ludźmi, między ludźmi a rzeczami, między ludźmi a państwem. [...] To długi i trudny proces. Stara skóra tak bardzo przyrosła, że czasami trzeba ją odrywać wraz z mięsem. (Jasiński 1961: 129)

tak się stało i tak bardzo chce urodzić — niech rodzi, ostatecznie nie ojciec jest najważniejszy¹⁴. Dziewczeta z brygady Warii krzyczały, że ojcem dla malca będzie cała brygada [złożona wyłącznie z kobiet — K.P.]” (*Męstwo*: 79). Nadwątlona zostaje tym samym przywilejowana pozycja męskości jako hegemonu. Entuzjazmowi kobiecej brygady towarzyszy ostracyzm, jaki spotkał Łosjewa w fabryce — jak pamiętamy, polityka społeczna uprawiana w ZSRR po przejściu władzy przez Stalina obwieszczała, że zły mąż i ojciec nie może być dobrym towarzyszem (Fitzpatrick 2017: 199).

Oba wątki splatają się w katastrofie lotniczej. Waria na rzecz Onufriewa rezygnuje z możliwości ratunku, jaką otrzymała w darze od losu, i oznajmia, że jego życie jest ważniejsze dla funkcjonowania zakładowego kolektywu. Z perspektywy komunistycznej ideologii po raz drugi dokonuje aktu heroicznego, przedkładając wspólnotę ponad interes własny. Poświęcenie Warii staje się również nowym punktem odniesienia dla pracowników zakładu. Niegdyśjsze czyny bohaterskie Onufriewa przestają pełnić rolę wzorca dzielności.

Jeśli przyjmiemy, że „obowiązkiem kobiety jest nie tylko milczenie o krzywdzie, która została wyrządzona, ale też zakładanie kolejnych masek, fałszowanie obrazu swojej osoby” (Skucha 2014: 159), w szczególny sposób ukonkretni się w naszych oczach relacja pomiędzy literackimi kreacjami dwóch bohaterek kobiecych w tej krótkiej prozie. Waria przeciwstawia się woli Łosjewa z dozą pokory, spokojnie, można by rzec: onieśmielona opuszczeniem pozycji pasywnej. Pozbawiając się możliwości ratunku, siłą rzeczy skazuje się na milczenie (sic!). Z kolei Onufriewowa zaś przeżywa porutę swojego męża osobiście (męża skądinąd przedstawiającego się jako ofiara przymusu ciągłej gotowości do działania) — reaguje na nią śmiało w filipikach wygłaszanych pod jego adresem.

Z tej perspektywy *Męstwo* daje się interpretować jako rekapitulacja nieudanego projektu rewolucyjnej emancypacji. Obrazuje moment pęknięcia, schylek tyleż odważnej, co gwałtownej próby napisania na nowo stosunków między płciami oraz schylek postaw, dwóch pokoleń o różnym stażu rewolucyjnym. Choć gloryfikacja ideału jawi się w tym tekście jako uniwersalne kryterium delimitacji kategorii męskości, inny stosunek mają do niej poszczególni bohaterowie, różnie postrzegają swoje ideały i przyjmują odmienne strategie ich osiągania. Staremu bojownikowi nie udaje się zaktualizować swojej przednowoczesnej, przedindustrialnej męskości, Łosjew zaś, młody stachanowiec, dziecko rosyjskiej rewolucji przemysłowej, pozwala się usytuować na obu biegunach zarazem: równościowy język, jakim się posługuje, został zbudowany nie na gruzach, ale na fundamencie patriarchy, który bezlitośnie oddziaływał na nowo powstały konstrukt. Z rewolucji industrialnej wyłania się więc męskość „bardziej bezbronna i mniej ukształtowana” (La Cecla 2014: 51). Poza tym nie bez znaczenia dla jej kreacji jest fakt zmilitaryzowania, a więc i zhierarchizowania, całego rosyjskiego społeczeństwa, będący — według Roberta Tuckera — skutkiem wojny domowej, która toczyła się w Rosji w latach 1917–1922¹⁵. Takie odczytanie *Męstwa* uwypukla „wagę odziedziczonych i odtwarzanych hierarchii płciowych” w utopistycznym projekcie „przemysłowego, egalitarnego i kooperującego ze sobą społeczeństwa” (Federici 2017: 201), co wiąże się nadto z problematyką implikowaną przez tytuł. Tytuł

¹⁴ A przecież „kiedy myślimy o ojcostwie, myślimy także o patriarchacie” (La Cecla 2014: 148; zob. też Millet 1982: 70).

¹⁵ Tucker zauważa ponadto, że apelowanie do mężczyzn o „zapal wojenny” oraz militarystyczny entuzjazm było ważnym punktem rządowych rozporządzeń wydawanych po przejściu władzy przez Stalina (Tucker 1977: 91–92).

skłania ku analizie aktu kobiecej odwagi rozpatrywanej w kontekście fallogocentryzmu i da się interpretować dwójako: jako podporządkowanie kobiety męskiemu porządkowi symbolicznemu, a zatem jako przejaw praktyki przemocowej w ramach patriarchy, lub jako drwinę z cnoty (*virtus*) — drwinę o potencjale subwersywnym, która nie wypełnia istotnej luki w języku, ale z pewnością wskazuje na problem — androcentryzm narzuca się tu bowiem jako neutralny, niewymagający uprawomocnienia ani w sferze symbolicznej, ani w strukturze mowy (Bourdieu 2004: 18).

Kluczowe pytanie o interpretację noweli powinno jednak brzmieć: na ile *Męstwo* jest próbą kreacji nowej fikcji dominującej, a na ile sproblematyzowanym opisem przeszkód, z jakimi musieli mierzyć się bolszewicy, implementując społeczeństwu koncepcję „nowego człowieka”? Z jednej strony, nowela daje nam pewne przesłanki, by traktować ją jako tekst agitacyjny, z drugiej — dekonstruuje zarówno projekty męskości rewolucyjnej, industrialnej, jak i przeszkody uniemożliwiające wprowadzenie wspomnianych idei w tkankę społeczną. Sama męskość nie pozwala się tu interpretować „poza ideologią, gdyż to ideologia trzyma lustro, w którego ramach podmiotowość jest konstruowana” (Śmieja 2016: 15). Projekt męskości, jaki wylania się z noweli, przedstawia się jako konsekwencja rewolucji seksualnej bolszewików, „pęknięte zwierciadło”, w jakie mógłby spojrzeć przodownik pracy Łosjew. Zwróćmy przy tym uwagę, śladem Niny Kolesnikoff, na drogę, jaką przebył Jasiński od futurysty, wyznawcy awangardy literackiej zmierzającej przeciw do zakwestionowania imperatywnej fikcji dominującej, do pisarza — jak chce to widzieć Krzysztof Jaworski — uwiedzionego przez socjalizm (Jaworski 2009). Kolesnikoff starała się pogodzić dwie poetyki Brunona Jasińskiego. Nawet w socrealizmie, twierdziła, nie porzucił pisarz swojego unikalnego stylu, wciąż wprowadzał do swoich utworów niezwykłość, dzięki czemu zachował pewne elementy dawnej poetyki. Uciekł tym samym, przynajmniej w pewnym stopniu, od ograniczeń stawianych literaturze przez *entourage* doktryny i ideologii (Kolesnikoff 1982: 127).

Zadaniem socrealizmu, sztuki zaangażowanej, było przecież wspierać proces konfigurowania „nowego społeczeństwa”, dyskursywizując przy tym osiągnięcia ideowe komunizmu za pomocą narzędzi artystycznych (Vaughan 1973: 88–91). Jak pisze Zbigniew Jarosiński, gatunek prozy produkcyjnej, w który wpisuje się *Męstwo*, „już w swoich najwcześniejszych realizacjach był wysoce skonwencjonalizowany”, natomiast jego rewolucyjny dyskurs, zamiast w atrakcyjny sposób łączyć się z problematyką realizacji kolejnych planów gospodarczych, daje się zwykle charakteryzować terminem „naiwnej fabularyzacji” (Jarosiński 1999: 70–71). Proza produkcyjna czyniła ze swoich protagonistów wzory cnot, które objawiały się w sytuacjach walki z wrogiem klasowym, naddając tym samym wykreowanym bohaterom cech heroicznych, co paradoksalnie zbiegało się z ich deindywidualizacją (Jarosiński 1999: 78–79)¹⁶. Próżno szukać tych cech u postaci noweli Jasińskiego. W *Męstwie* (a zauważmy, że w krótkich formach, zdaniem Jarosińskiego, „propaganda była na ogół jaskrawsza” — Jarosiński 1999: 71) nie znajdziemy ani wzoru proletariackiego herosa, który nadludzkim wysiłkiem popychałby zakładowy kolektyw ku zwycięstwu w walce z jego burżuazyjnym adwersarzem, ani bohaterów pozbawionych wyrazistych cech dystynktywnych. Próżno w tym tekście szukać również klisz w konstrukcji pozytywnych bohaterów, którzy w tym przypadku wymykają się zarówno konwencji, jak i typowemu

¹⁶ Zabieg ten miał pozwalać pisarzom socrealistycznym na uniknięcie krytyki, a dalej — pomówień o promowanie „egoistycznego indywidualizmu” (Clark 1997: 42).

dla socrealistycznej prozy lat 30. zafiksowania na „twardości” opisywanych charakterów męskich, wzbogaconego o tyleż zmysłowe, co tendencyjne deskrypcje ich silnych, muskularnych ciał (Clark 1997: 31–36). Łosjewa i Onufriewa trudno traktować jako wzory godne naśladowania, a pamiętajmy, że w socrealizmie było to jedno z głównych wymagań stawianych bohaterom tekstów kultury; nie wiemy także zbyt wiele na temat potencjalnej krzepkości tych męskich postaci. Skądinąd kreacja Warii wymyka się konwencji socrealistycznej chociażby z tego powodu, że bohaterka jest zaledwie postacią drugoplanową. Bezowocne okazują się również poszukiwania w *Męstwie* motywów służących ilustrowaniu walki „dobra” ze „złem”, starć z tajemniczym antagonistą czy komunizmu przedstawionego jako dążenie z mroku w świat jasności (Clark 1997: 27–28). Owszem, męskość, z którą każe nam obcować autor, chce być silna w obu omawianych przypadkach (Łosjew, Onufriew), lecz w momentach próby, a więc w momentach, jakie powinny służyć jednoznaczному potwierdzeniu i afirmacji męskości, lokuje się ona w pobliżu słabości i podatności na zranienie, które rzekomo mają się przecież zawierać w zbiorze cech definiujących kobiecość. Nie jest to więc podtrzymująca fikcję dominującą klasyczną produkcyjną prozą o ludziach-maszynach rewolucji przemysłowej (Sussman 2012: 97), „męskich” mężczyznach, którzy pokonują kolejne przeszkody na drodze do realizacji normy produkcyjnej, bądź demaskują wroga klasowego, jak ma to miejsce w znanej książce Jasińskiego *Człowiek zmienia skórę*. *Męstwo* to opowieść, w której „silni” okazują się „marnymi”, a jedyna „słaba” postać — znamienne ona — okazuje się „mężną”. Opowieść, która przekracza skodyfikowane przez tradycję konwencje socrealizmu, ilustruje liczne pęknięcia rzekomo idealnego „nowego” człowieka¹⁷. Bliższa jest tym samym staromodnemu realizmowi niż wulgarniej propagandzie.

¹⁷ Rzetelność badawcza nakazuje również zaakcentować te motywy *Męstwa*, które znajdują odzwierciedlenie w konwencji socrealizmu. Najważniejsze z nich to: obwarowanie figury ojca odpowiedzialnością (Łosjew); przedstawienie postaci Onufriewa jako żonatego i bohaterskiego (choć tylko do czasu) „ojca” pracowników zakładu, uwypuklenie zalet życia kolektywnego oraz pojawiające się na kartach noweli treści ideologiczne związane z przekraczaniem normy produkcyjnej.

Bibliografia

- Åsenskiy Bruno (1935), *Mużęstwo*, „Novyj mir”, No. 2.
- Bebel August (1875), *Szkice o kobiecie i socjalizmie*, oprac. D. Kluszyńska, Towarzystwo Wydawnicze „Światło”, Warszawa.
- Bebel August (1907), *Kobieta i socjalizm*, wyd. 2, Drukarnia Narodowa, Kraków.
- Berggen Kalle (2015), *Lepka męskość: poststrukturalizm, fenomenologia i podmiotowość w krytycznych studiach nad męskością*, przeł. W. Śmieja, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Bourdieu Pierre (2004), *Męska dominacja*, przeł. L. Kopcewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Cirlot Juan Eduardo (2001), *A Dictionary of Symbols*, trans. J. Sage, Routledge, London.
- Clark Katerina (1997), *Socialist Realism with Shores [in:] Socialist Realism Without Shores*, eds. T. Lahusen, E. Dobrenko, Duke UP, London.
- Connell Raewyn W. (2005), *Masculinities*, University of California Press, Los Angeles.
- Engels Fryderyk (1979), *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa: w związku z badaniami Lewisa H. Morgana*, przeł. R. Panasiuk, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Federici Silvia (2017), *Kapitał a płéć*, przeł. J. Krzeski, A. Piekarska, „Praktyka Teoretyczna”, nr 3.
- Fitzpatrick Sheila (2012), *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Gilewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (2017), *Revolucja rosyjska*, przeł. J. Bożek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Goldman Wendy Zeva (1995), *Women, the State & Revolution. Soviet Family Policy & Social Life, 1917–1936*, Cambridge UP, Cambridge.
- (2002), *Women at the Gates. Gender and Industry in Stalin's Russia*, Cambridge UP, Cambridge.
- (2012), *Women at the Gates. Gender and Industry in Stalin's Russia*, Cambridge UP, Cambridge.
- International Encyclopedia of Men and Masculinities* (2007), ed. M. Flood et al., Routledge, London–New York.
- Jarosiński Zbigniew (1999), *Nadwiślański socrealizm*, IBL PAN, Warszawa.
- Jasiński Bruno (1961), *Człowiek zmienia skórę*, przeł. J. Brzęczkowski, Czytelnik, Warszawa.
- (1966), *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*, wybór G. Lasota, Czytelnik, Warszawa.
- Jaworski Krzysztof (2009), *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Karlsson Gunnar (2015), *Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych*, przeł. F. Mazurkiewicz, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Kłagisz Mateusz (2014), *Podwójny portret Tadżykistanu w powieści Brunona Jasińskiego „Człowiek zmienia skórę”*, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 1–2.
- Kolesnikoff Nina (1982), *Bruno Jasiński: His Evolution from Futurism to Socialist Realism*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo, Ontario.
- Kollontaj Aleksandra (2006), *Rodzina w ustroju robotniczym*, przeł. P. Strębski, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa, <http://marksizm.edu.pl/wydawnictwa/wspolczesna-mysl-marksistowska/aleksandra-kollontaj/rodzina-w-ustroju-robotniczym/> [dostęp: 31.07.2018].
- (2007), *Stosunki między płciami a walka klas*, przeł. M. Turowski, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa, <http://marksizm.edu.pl/wydawnictwa/wspolczesna-mysl-marksistowska/aleksandra-kollontaj/stosunki-miedzy-plciami-a-walka-klas/> [dostęp: 31.07.2018].

-
- Krzyżylkiewicz Agata (2007), *The Grotesque in The Works of Bruno Jasiński*, Peter Lang, Pieterlen.
- La Cecla Franco (2014), *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przeł. H. Serkowska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Lenin [Włodzimierz] (1951), *Lew Tołstoj jako zwierciadło rewolucji rosyjskiej* [w:] tegoż, *Lenin o literaturze. Artykuły i fragmenty*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Millet Kate (1982), *Teoria polityki płciowej* [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. i przekł. T. Hołówka, Czytelnik, Warszawa.
- Nikodem Michał (2015), *Jasiński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasińskiego*, „Nowa Krytyka”, nr 34.
- Orden Krasnogo Znameni, <http://mondvor.narod.ru/ORBan.html> [dostęp: 15.01.2017].
- Shore Marci (2012), *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksistów*, przeł. M. Szuster, Świat Książki–Weltbild, Warszawa.
- Silverman Kaja (1992), *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York–London.
- Skucha Mateusz (2014), *Ładni chłopcy i szalone*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Stern Anatol (1969), *Bruno Jasiński*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Sussman Herbert Lewis (2012), *Masculine Identities. The History and Meanings of Manliness*, Praeger, Santa Barbara, California.
- Śmieja Wojciech (2016), *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, IBL PAN–Uniwersytet Śląski, Warszawa–Katowice.
- Šapošnikov Aleksandr Konstantinovič (2016), *Etimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo ŗzyka*, t. 1, Izdatel'stvo „Flinta”, Moskwa.
- Tucker Robert Charles (1977), *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, W.W. Norton & Co., New Brunswick–London.
- Vaughan James Caradog (1973), *Soviet Socialist Realism: Origins & Theory*, Palgrave Macmillan, London–Basingstoke.
- Zetkin Clara (1929), *Reminiscences of Lenin*, Modern Books Ltd., London.
-

KATARZYNA SZOPA
Uniwersytet Śląski*

Awangardowe wyzwania teorii feministycznych

Avant-garde Challenges of Feminist Theories

Abstract

The article discusses the question of political implications of French feminist theories, also known as feminist avant-garde. Referring to the strategic re-reading of the concept *French Feminism* by Christine Delphy, it is argued that such projects as *écriture féminine* have been appropriated by postmodern Anglo-American critique, which tends to fetishize the strategies of displacement and aestheticization of the political field. The aim of the article is to examine whether contemporary feminist theories can take up the challenge of French feminist avant-garde by going back to its political roots.

* Zakład Historii Literatury Poromantycznej, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: szopa.katarzyna2@gmail.com; katarzyna.szopa@us.edu.pl

Wstęp

Francuskie filozofie feministyczne lat 70. XX wieku, okrzyknięte „awangardą” feminizmu, nie tylko zapoczątkowały dyskusję nad płcią, pokazując, że jest to jedna z kategorii uwikłanych w późnonowoczesne techniki władzy, lecz także wprowadziły swoje rozważania w mury akademii, czym dokonały radykalnego demontażu jej ustabilizowanych form i praktyk mających udział w produkcji wiedzy. Ten awangardowy gest wyrastał bezpośrednio z oddolnej działalności ruchów kobiecych zaangażowanych w polityczną walkę o uznanie, ale też zapoczątkowany został przez języki mniejszościowe (w znaczeniu geopolitycznym), bo inicjatorkami filozofii feministycznych były nie tylko Francuzki, lecz także Algierka i Żydówka, Bułgarka, Włoszka i Belgijka. Jeśli wziąć pod uwagę hegemoniczną pozycję Francji i francuskiej akademii w ogóle, to lata 70. bez wątpienia należałoby uznać za czas (kobiecej) rewolucji, która – poprzez manifestowanie niezgodności między doświadczeniami kobiet a sposobami ich przedstawiania — doprowadziła do rozkwitu kobiecego pisarstwa, sztuki, filozofii i teorii feministycznych, ale nade wszystko wywarła ogromny wpływ na przekształcanie sceny reprezentacji z jej kulturowo i politycznie ugruntowanymi relacjami władzy.

Niewątpliwie najbardziej awangardowym gestem teoretyczek francuskich było ukazanie kobiet jako sprawczych podmiotów politycznych. Z awangardą historyczną łączyły je nie tylko postulatywne nawoływanie do odrzucenia tradycji, nacisk na tworzenie nowych form i konstrukcji, lecz także radykalna krytyka porządku społecznego i walka o równość dla kobiet w każdej dziedzinie życia (Williams 1994: 53). Działania te bynajmniej nie odbywały się wyłącznie w sferze spekulatywnej — prowadziły również do destabilizacji hierarchii w polu relacji społecznych i w ramach konkretnych instytucji. Zarówno Hélène Cixous, jak i Luce Irigaray dokonywały korekty psychoanalizy i marksizmu, wprowadzając do ich języków pojęcie różnicy płciowej i uderzając tym samym w hierarchie instytucjonalne i społeczne (najlepszym przykładem jest usunięcie Irigaray z *École Freudienne de Paris* przez Jacques’a Lacana po opublikowaniu przez nią w 1974 roku książki *Speculum. De l’autre femme*, gest ten obnażył struktury władzy panujące wówczas we francuskiej akademii).

Za jedną z najwyrazistszych strategii awangardowych uchodzi projekt Hélène Cixous, znany powszechnie jako *écriture féminine* i zainaugurowany w głośnym manifestie *Śmiech Meduzy* (Cixous 1993: 147–166). Choć dziś dyskusję nad *écriture féminine* uznaje się za

zamkniętą, a sam projekt traktowany jest jako relikw przesłości, to warto zapytać o siłę oddziaływania tego projektu nie tylko w latach 70. we Francji, lecz także dziś. Szczególnie interesujące wydaje się pytanie o awangardowość *écriture féminine*: czy, a jeśli tak, to w jakiej postaci przetrwała? Co spowodowało, że teoretyczki feministyczne tak szybko zarzuciły projekt *écriture féminine*, którego znaczenia dla rozwoju literatury, sztuki, teorii czy filozofii feministycznej nie sposób przecenić?

W niniejszym tekście chciałabym prześledzić czynniki, jakie miały wpływ na osłabienie rewolucyjnego potencjału feministycznej awangardy francuskiej, która — niejako wbrew swej nazwie — ustabilizowała się w formie zinstytucjonalizowanych studiów kobiecych i genderowych w neoliberalnej akademii. Mam tu na myśli przede wszystkim anglo-amerykańską reinterpretację *écriture féminine*, która — pod uogólnioną nazwą French Theory czy French Feminism — skutecznie oczyściła pierwotny projekt z politycznych i społecznych inklinacji, osłabiając jego rewolucyjny potencjał i oskarżając *écriture féminine* o esencjalizm, co doprowadziło do sztucznego zerwania kobiecych ruchów społecznych z praktyką akademicką i utrwaliło progresywną narrację feministycznych historiografii z podziałem na fale, grupy i pokolenia.

„Wynalezienie” French Feminism

W 1995 roku na łamach czasopisma „Yale French Studies” francuska przedstawicielka feminizmu materialistycznego Christine Delphy opublikowała artykuł pod znaczącym tytułem *The Invention of French Feminism: An Essential Move*, w którym obnażyła mechanizmy konstruowania feministycznych narracji przez krytykę anglo-amerykańską oparte na wykluczającej debacie, w której centrum znalazł się spór o tzw. esencjalizm. Delphy wskazała, że w debacie tej utrwalił się wyraźny podział na teoretyczki anglo-amerykańskie, które tworzyły definicje i klasyfikacje, oraz na teoretyczki francuskie, których prace były definiowane i klasyfikowane. Miało to znaczący wpływ na sposób produkcji i przepływu wiedzy, który zgodnie z kluczem narodowościowym, pokoleniowym i metodologicznym utrwalił takie klisze pojęciowe, jak French Feminism, „druga fala feminizmu” i „esencjalizm” w odniesieniu do teorii francuskich. Jak pokazała Delphy, był to gest strategiczny, który miał na celu wytworzenie takiej narracji teorii feministycznych, w której krytyka anglo-amerykańska sytuuje się po stronie społecznego konstrukttywizmu, umacniając tym samym swoją hegemoniczną pozycję.

Gest ten opierał się w dużej mierze nie tyle na demaskowaniu esencjalizmu w teoriach kontynentalnych, ile na esencjalizowaniu teorii feministycznych poprzez dokonywanie rozstrzygnięć, które z teoretyczek należy uznać za prawdziwie feministyczne, a które za reakcyjne. Delphy śledziła zatem owe mechanizmy metanarracyjne i wskazywała przede wszystkim na powtarzające się strategie lekturowe: 1) ujednoczenie i zredukowanie feministycznych teorii francuskich do trzech ikonicznych nazwisk — Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julii Kristevej; 2) porównywanie ich z sobą oraz z innymi teoretykami francuskimi, ale nigdy z ich anglo-amerykańskimi odpowiedniczkami; 3) oderwanie teorii francuskich teoretyczek feminizmu od kontekstu społeczno-polityczno-ekonomicznego Francji lat 60. i 70. (Delphy 1995: 198; zob. Solarska 2010: 119).

W rezultacie trzy figury French Feminism to kobiety, które bynajmniej nie są Francuzkami i niekoniecznie identyfikują się z ruchami feministycznymi oraz z feminizmem jako takim (podczas gdy Irigaray zaangażowana jest w działalność i walkę społecznych ruchów

kobiecych i równościowych, Cixous odcina się od feminizmu, Kristeva z kolei nigdy nie deklaruje się jako feministka; nie przeszkodziło to młodszemu pokoleniu teoretyczek feministycznych w wykluczeniu z programu nauczania Women's Studies we Francji właśnie prac Irigaray). Nie tylko ich teorie znacząco różnią się od siebie. Odmienne są nade wszystko pozycje instytucjonalne tych trzech kobiet i ich doświadczenia w obrębie francuskiej akademii. Mimo to uchodzą one za „świętą trójcę” francuskiego feminizmu, w opozycji do której sytuują się teorie anglo-amerykańskie. Całkowicie zignorowane zostają, jak pisze Delphy, te teoretyczki i aktywistki, które zawsze identyfikowały się z feminizmem, a wraz z nimi przedstawicielki francuskiego, brytyjskiego i włoskiego feminizmu materialistycznego (Delphy 1995: 207).

Wiążą się z tym określone konsekwencje. Jak pisze Delphy, „French Feminism to nie feminizm we Francji” (Delphy 1995: 190), jest bowiem wyłącznie tworem anglo-amerykańskiej krytyki feministycznej, która skutecznie oczyszcza prace francuskich teoretyczek z kontekstu politycznego, a konkretnie — z jego marksistowskich korzeni¹. W anglo-amerykańskiej wersji *écriture féminine* ogranicza się albo wyłącznie do odpolitycznionej i czysto estetycznej praktyki tekstualnej czy do fetyszycacji marginesów (Maerhofer 2009: 35), albo do naiwnej i nazbyt prosto pojmanego „pisanie kobiecego” czy też „literatury kobiecej” (jak ginokrytyka). Poprzez zastąpienie praktyki buntu i rewolty dyskursem tożsamościowym teoretyczki anglo-amerykańskie zlekceważyły inne kwestie, takie jak dyskryminacja rasowa i klasowa. Swoją technikę subwersji oparły wyłącznie na kategoriach płciowych tożsamości, utożsamiając to, co kobiece, z kobietami, a to, co męskie, z mężczyznami (Delphy 1995: 198). W efekcie doprowadziło to, jak pisze John Maerhofer, do kultu awangardy, która pozbawiona została swojego politycznego zakorzenienia na rzecz czystej estetyki, w której centrum znajduje się praktyka tekstowa (Maerhofer 2009: 3).

Tym oto sposobem we wstępie do antologii *New French Feminisms* pod redakcją Elaine Marks i Isabelle de Courtivron czytamy, że feminizm Francuzek to zjawisko odrębne względem historycznych ruchów emancypacyjnych, a jego strategiczne narzędzie walki to język (*New French Feminisms* 1980: 4–5). Delphy pisze:

w teoriach tych wszystko jest tekstem, a stary spór między „rzeczywistością” a dyskursem zostaje unieważniony: a nawet lepiej, to dyskurs zwycięża, a „tekst” jest jego najlepszym ucieleśnieniem. Wszystkie inne rzeczy — takie jak praktyki społeczne, instytucje, systemy wierzeń i podmiotowości — są jedynie figurami tekstowymi². (Delphy 1995: 206)

Całkowicie pominięty został kontekst społeczno-polityczny i klasowy, czyli wyraźnie antysystemowy ton ogłaszanych wówczas manifestów i występowanie przeciwko formom własności i kontroli ekonomicznej. Tym oto sposobem feministyczna awangarda francuska w wersji odpolitycznionej i ahistorycznej wkroczyła w zinstytucjonalizowane programy studiów kobiecych i genderowych. W takiej postaci przetrwała do dziś.

¹ Tendencja ta nie przejawiała się wyłącznie w odniesieniu do autorek zaklasyfikowanych do French Feminism, ale dotyczyła też całej francuskiej formacji intelektualnej spod znaku French Theory. Jak pisze François Cusset, silnie obecna w anglo-amerykańskich ośrodkach naukowych tendencja do czytania takich francuskich filozofów, jak Foucault, Derrida czy Deleuze, w oderwaniu od społeczno-polityczno-ekonomicznego kontekstu Francji lat 60. i 70., nie tylko przyczyniła się do odpolitycznienia ich koncepcji, lecz nade wszystko wystawiała ich myśl na mechanizmy przechwyceń typowe dla języka późnego kapitalizmu (Cusset 2008: XVI).

² Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia — K.S.

Awangardowość *écriture féminine*

Nie będę streszczać głównych założeń francuskiej awangardy feministycznej, bo zagadnienie to zostało wyczerpująco opisane przez Krystynę Kłosińską w *Feministycznej krytyce literackiej* (Kłosińska 2010: 405–471). Najbardziej wyrazistymi postaciami tej formacji intelektualnej, jeśli chodzi o jej związki z awangardą, są niewątpliwie Cixous i Kristeva. Obie badaczki sięgały po strategię artystyczne awangardy historycznej, dostrzegając w nich rewolucyjny potencjał „decentrowania” fallocentryzmu oraz możliwość ekspresji tego, co kobiece, czego bynajmniej nie utożsamiały wyłącznie z pozycją pisarki i artystki, ponieważ ze swoich projektów nie wykluczyły mężczyzn. Koncepcje Cixous (biseksualnego podmiotu pisania) czy Kristevej (podmiotu w procesie) stanowiły innowacyjny i rewolucyjny gest wymierzony w takie instytucje pojęciowe, jak „Kobieta” i „Mężczyzna”, które dotychczas funkcjonowały jako pary wykluczających się opozycji i organizowały pole społecznych i politycznych relacji władzy. To właśnie za pomocą tych koncepcji możliwe stało się umiejscowienie dyskursu nad płciowością w ramach „technologii władzy”, która oznacza — jak tłumaczy Monika Bobako — „szczególny, późnonowoczesny sposób podtrzymywania hierarchii, ustanawiania społecznych relacji, definiowania podmiotowości” (Bobako 2017: 39). Badaczkom udało się obnażyć dotychczas transparentny mechanizm neutralizowania różnicy płciowej, wykorzystujący spolaryzowane ramy płciowych norm do podtrzymywania nierówności społecznych i ekonomicznych. Co więcej, Cixous i Kristeva zdołały pogodzić kwestie wewnątrzartystyczne z problemami społecznymi poprzez uhistorycznienie i upolitycznienie relacji płciowych, o które nie troszczyła się ani psychoanaliza, ani zachodnie dyskursy filozoficzne.

Jednakże *écriture féminine* w ujęciu, jakie zaproponowała Cixous³, stało się problematyczne z co najmniej dwóch powodów: pierwszym z nich był w zamierzeniu awangardowy gest polegający na oderwaniu „biseksualności” od zarządzających nią instytucji pojęciowych opartych na stabilnej opozycji między tym, co kobiece, a tym, co męskie, co stanowić miało wyraz emancypacji i autonomii pozwalających na manifestację jednostkowej ekspresji poza fallocentryczną logiką Tego Samego. Lokując „biseksualność” poza opozycją, Cixous jednocześnie nie wykluczyła z *écriture féminine* piszących mężczyzn, bo jej celem był proces nieustannego różnicowania się pozycji kobiecej i męskiej w tekście. Jednakże poskutkowało to nie tylko oderwaniem pisarskiej strategii od „praktyki życiowej”, lecz także podtrzymaniem kulturowego i społecznego *status quo*. Okazało się, że w żadnym razie pisanie „inaczej” i przekraczanie uwarunkowań tekstu przez pleć piszącej autorki lub piszącego autora nie wpływa na zmianę kontekstu politycznego i społecznego oraz praktyk regulujących tradycyjne urządzenie płci. Chociaż *écriture féminine* w potocznym rozumieniu miało być postrzegane jako „pisanie ciałem”, to w efekcie okazało się, że „biseksualność podmiotu piszącego” funkcjonowała w oderwaniu od empirycznych ciał kobiet i ich doświadczeń. Zatarcie wyraźnej granicy między tym, co kobiece, a tym, co męskie, paradoksalnie spowodowało, że w zamyśle feministyczna strategia biseksualnego podmiotu usunęła z pola widzenia kobiety, w ich miejsce wstawiając „Różnicę”, co doprowadziło do przesłonięcia systemowych mechanizmów wykluczeń, nierówności

³ Ze względu na ograniczenia objętościowe artykułu pomijam analizę prac Julii Kristevej, której koncepcja semiotycznego i symbolicznego opisana przez nią w *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (1974) wywarła ogromny wpływ na współczesne nauki o literaturze, doczekała się jednakże solidnej krytyki ze strony teoretyczek feministycznych (Bator 2000: 7–26).

i dyskryminacji. W efekcie teoretyczki feministyczne stanęły przed koniecznością wyboru „między abstrakcyjną kobiecością będącą synonimem czegoś większego, bardziej uniwersalnego — różnicy, pragnienia, ciała — a zaangażowaniem po stronie politycznego ruchu nastawionego na emancypację rzeczywistych, empirycznych kobiet” (Bednarek 2015: 140). Ów dystans, jaki powstał między *écriture a féminine*, stał się pożywką dla tych wszystkich, którzy do tej pory powtarzają, że nie istnieje coś takiego jak pisanie/czytanie kobiece, że tekst nie nosi żadnych śladów płci i wpisanych w nią różnic wynikających z odmiennych doświadczeń, usytuowań i artykulacji.

Drugim powodem, dla którego awangardowe założenie *écriture féminine* utraciło swój rewolucyjny potencjał, był jego anglo-amerykański inwariant, który utrwalił się w postaci zinstytucjonalizowanych form kobiecego pisania. Tymczasem Cixous przestrzegala przed jakąkolwiek próbą teoretyzowania *écriture* czy tworzenia metajęzyka i metodologii, zamierzeniem filozofki bowiem nie było ani rozwinięcie jakiegosć stylu, ani stworzenie metody (Sellers 1990: 192), gdyż groziło to homogenizacją i esencjalizacją nie tyle kobiecości, ile feminizmów, a w najpełniejszej postaci ujawniło się jeszcze w projektach niektórych teoretyczek francuskich, które usiłowały transponować postulaty Cixous do własnych tekstów.

Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów importowania postulatów Cixous jest esej Annie Leclerc o znaczącym tytule *The Love Letter*, w którym autorka sporo uwagi poświęca dwóm obrazom holenderskiego malarza Jana Vermeera: *List miłosny* i *Piszcząca list*. Na obu obrazach wyeksponowane zostały postaci piszących kobiet, w tle zaś zarysowane są przyciemnione i wycofane osoby służących. Leclerc sugeruje, jakoby to właśnie służąca była adresatką listu miłosnego, zgodnie z wyobrażeniem feministycznej wspólnoty opartej na „sekretnym” porozumieniu kobiet. Zdaniem Jane Gallop, analizującej ten przypadek, Leclerc bez poczucia winy kontempluje różnice pomiędzy kobietami, pisząc o narastającym pożądaniu wobec „tej drugiej” (Gallop 1988: 167) w myśl tego, co Cixous pisała o miłości jako afirmacji różnic innej/innego (Cixous i Clément 2008: 86). Tymczasem to fetyszystyczne spojrzenie na kobietę z niższych warstw społecznych jest charakterystyczne dla fallicznej tradycji pożądania osób słabszych i podporządkowanych. Tym samym Leclerc nie tylko nie stawia pytania o to, kim była „ta druga” kobieta, ale nade wszystko uwypukla problem, z jakim nie udało się zmierzyć teoretyczkom drugiej fali: braku rozszerzenia refleksji na inne osie dominacji. Co więcej, reprodukcja obrazu *Piszcząca list* wykorzystana została na okładce książki *La Venue à l'écriture*, której współautorkami były Héléne Cixous, Madeleine Gagnon i Annie Leclerc, jednakże postać służącej została z reprodukcji usunięta. Wycięcie służącej z okładki książki poświęconej w całości *écriture féminine* stanowiło drastyczny gest odcięcia się od „drugiej kobiety” i stało się symbolem wykluczającej i substancjalnej feministycznej polityki wspólnotowej.

W tym punkcie *écriture féminine* z jednej strony odsłoniło potrzebę awangardowej autonomii wobec hegemonii patriarchalnego kapitalizmu, z drugiej dało wyraz swojemu elitaryzmowi, który ujawnił się jako niemożność mówienia o napięciach między kobietami, wynikających z ich odmiennych społeczno-polityczno-ekonomicznych usytuowań. W istocie awangardowy i rewolucyjny zryw algierskiej imigrantki przybrał zinstytucjonalizowaną formę liberalnego feminizmu wyznaczającego kurs wszystkim innym, jednocześnie zajmującego pozycję, jak mówi Jacques Derrida, „przedniej straży, wysuniętego szczyca, można by rzec: czubka fallusa” (Derrida 2017: 34) zamkniętego w polityce tożsamości. Nie bez powodu sięgam tu po etymologię słowa „awangarda”, jaką Derrida w eseuju *Inny*

kurs wywodzi ze słowa *cap* oznaczającego kurs, ale też głowę, kapitana, czółówkę, przyładek, kraniec i cel (Derrida 2017: 19), by — obok przypisywanych jej idei postępowości i oryginalności — odsłonić strategiczno-militarny kod i kapitalizowanie figury lidera stojącego na straży

szczególnie wtedy, gdy z góry chodzi o to, by strzec, przewidywać i wyprzedzać celem „zachowania” (...) „awangardowej pozycji”. A zatem celem zakonserwowania samej siebie jako awangardy, która wysuwa się na czoło i postępuje naprzód, aby zachować (...) „awangardową pozycję”. (Derrida 2017: 60)

Jeśli w awangardowości *écriture féminine* ujawnia się zarówno rewolucyjny potencjał dekonstruowania społecznego kodowania płci, jak i tendencja do przemocowego wyciszenia wpisanych w nią różnic przecinających się z innymi osiami dominacji, to buduje je również napięcie między peryferyjnością i rozbięciem na wielość różnorodnych idiomów a centralizacją feministycznych głosów.

To w tym miejscu spłycony został rewolucyjny potencjał *écriture féminine*, który — wbrew temu, co sugerowały krytyczki anglo-amerykańskie — nie wynikał z fetyszyzacji marginesów, lecz z oscylującego ruchu pomiędzy centrum a marginesem. Cixous próbowała bowiem wypracować płynny ruch w pisarskiej praktyce, który zapobiegałby nadmiernemu rozproszeniu głosów i jednocześnie uniemożliwiał scalenie w jedno. Próbując pogodzić te dwa imperatywy, chciała stworzyć nowy dyskurs, który dalby się przekuć w praktykę polityczno-instytucjonalną, lecz koniec końców „skapitulowała”, wycofując się z pierwotnie obranych założeń o zróżnicowanej płciowo artykulacji na rzecz mówienia o człowieku jako takim. Po latach dodała, że przełom lat 60. i 70. „to były burzliwe czasy”, które wymagały konkretnej reakcji i solidarności z kobietami. Mówiła jednak: „należę jeszcze do innych społeczności. Pierwszą z nich byli Żydzi, następnie Algierczycy, później kobiety etc.” (Cixous, Jardine i Menke 1991: 38).

Stanowisko to odsłania wyraźną niechęć Cixous do wikłania się w centralizujące tendencje zachodnich dyskursów feministycznych (z tego samego powodu od identyfikacji z feminizmem odcięła się Luce Irigaray), ale też brak chęci do okupowania obszarów marginesów. Cixous wybiera zatem zagadnienie bardziej uniwersalne, chcąc uniknąć załączenia do określonej polityki tożsamościowej. Problem polega jednak na tym, że z tej perspektywy mówienie o kobiecości i płci w ogóle z uwzględnieniem innych osi społecznych dominacji, jak etniczność, rasa, klasa, mniejszości religijne czy seksualne, okazuje się niemożliwe do uzgodnienia, a dyskursy wręcz wykluczają się wzajemnie. Prowadzi to do namnożenia wielości punktów widzenia i stwarza ryzyko rozmycia tego, co dla teorii feministycznych istotowe, a mianowicie zaangażowania w polityczne działania na rzecz poprawy sytuacji opresjonowanych kobiet i mniejszości oraz wspólnotowego dążenia do bardziej sprawiedliwej polityki genderowej opartej na równości partycypacji (Hekman 1997: 346). Jak pisała przed laty Irigaray, należy sprzeciwiać się takiej polityce wspólnotowej feminizmu, która:

daje się schwytać w pułapkę sprawowania władzy (...), dyktowania tego, co oznacza „bycie kobietą”, i potępiania tych kobiet, których bezpośrednie cele odbiegają od jej własnych. (...) najważniejszą kwestią jest ujawnienie wyzysku jako doświadczenia wspólnego wszystkim kobietom oraz wypracowanie takich modeli walki, w których odnaleźć mogłaby się każda kobieta,

tam dokładnie, gdzie się znajduje: zależnie od swej narodowości, wieku, zawodu, klasy społecznej, doświadczenia seksualnego, czyli od formy ucisku, który w jej odczuciu jest najbardziej nie do zniesienia. (Trigaray 2010: 139–140)

Jeśli więc Cixous przestała chcieć, by *écriture féminine* było awangardą — a tak właśnie interpretuje wykonany przez nią gest „odstąpienia” od własnych postulatów — to właśnie po to, by nie zostać „strażniczką” jakiejś jednej określonej ekspresji czy tożsamości feministycznej. Utrata awangardowego potencjału nie oznacza w tym przypadku przekształcenia „projektu pisania kobiecego” w coś trwałego, ale właśnie ucieczkę przed petryfikacją. *Écriture féminine* było bowiem eksplozją konkretnej chwili i na trwale odcisnęło ślad w historii ruchów kobiecych — awangardowość manifestów spod znaku *écriture féminine* „uobecniła kobiety jako mówiące podmioty” (Kłosińska 2010: 410). Dzięki *écriture féminine* udało się wcielić w życie ideę, by „stłumione kobiece powróciło na scenę pisania” (Kłosińska 2010: 410). Udało się, mówiąc językiem Deleuze’a i Guattariego, uwolnić kobiece pragnienie, którego natura jest zawsze rewolucyjna, z normatywizujących ram genderowych. Problem polegał na tym, że pole walki zbyt szybko przechwycone zostało przez postmodernistyczny paradygmat anglo-amerykańskiego feminizmu, który doprowadził do odpolitycznienia rewolucyjnego potencjału, jaki tkwił w projekcie Cixous, i zaczął konceptualizować płęć kulturową jako „tożsamość” (Fraser 2014: 216).

Wyzwania feminizmu

Jak pokazuje Fredric Jameson, mechanizm fragmentaryzacji i decentralizacji leży u podstaw postmodernistycznego paradygmatu, który w ten sposób powiela, odtwarza i wzmacnia logikę konsumpcyjnego kapitalizmu (Jameson 2011: 28). Ciągłe rozbijanie czasowości na „stertę fragmentów” niepowiązanych ze sobą terażniejszości w efekcie prowadzi do odhistorycznienia i schizofrenizacji rzeczywistości, co uniemożliwia konsolidację mniejszości i ich wkroczenie w przestrzeń „pojawiania się”, ponieważ poprzez zakłócenie struktur znaków i syntaksy nie pozwala na artykulację politycznych postulatów. Tymczasem postmodernistyczne interpretacje francuskich teorii feministycznych opierają się na ich estetyzacji i jednoczesnej depolityzacji, skupiają się nadmiernie na tekście, a nie na kontekście, co w rezultacie prowadzi do „fetyszyzacji innowacyjności” (Maerhofer 2009: 8), do zatarcia różnic między kobietami i w efekcie do wytworzenia zjawiska, które określono mianem „feminizmu bez kobiet” (Modleski 1991). Maerhofer pisze:

Mechanizm przemieszczenia, który leży u podstaw postmodernistycznej krytyki (...), odrzuca tak staroświeckie pojęcia, jak masowy ruch społeczny, i w zamian preferuje konwencjonalną powierzchnię polityki tożsamości, która za pomocą estetyzacji oporu i subwersji odwołuje się do ulokowanego i niepowiązanego kulturowego fetyszyzmu, jaki cechuje późny kapitalizm, oraz do „kultu hedonizmu”, za pomocą którego wyraża swoje pseudoradykalne postulaty. (2009: 36)

Wynika z tego, że współczesne teorie feministyczne „muszą nauczyć się wykrywać nowe formy przejmowania władzy kulturowej i stawiać im opór” (Derrida 2017: 61). Tymczasem dyskurs feministyczny — starając się zachować swą awangardową pozycję — popada w pułapkę zakonserwowania siebie jako awangardy i doprowadza do „monopolizacji porządku symbolicznego z korzyścią dla jakiejś kobiety czy pewnych kobiet” (Trigaray

2010: 136). Przestaje być odporny na mechanizmy zawłaszczania i instrumentalizowania, polegające na użyciu języków emancypacyjnych pod płaszczykiem idei równości celem narzucenia takiego modelu języka i władzy, który rzekomo ma owej równości sprzyjać (Derrida 2017: 61). Chcąc utrzymywać swą pozycję awangardowa, obral jednocześnie model narracji progresywnych, którego efektem było: 1) programowe odejście od postulatów i projektów wypracowanych przez poprzednie pokolenia, a co za tym idzie — podtrzymywanie edypalnego modelu, zgodnie z którym matki muszą odejść, by ustąpić miejsca córkom; 2) przyjęcie konfrontacyjnego modelu teoretyzowania, który polegał albo na balwochwalczym stosunku do poprzednich generacji, albo na ich całkowitym zanegowaniu. Konsekwencją przyjęcia takiej pozycji jest ciągle stanie na straży jakiegoś jednego „feminizmu”, zamknięcie go w jednej postaci i odcięcie od innych form społecznych dominacji oraz, co gorsza, decydowanie o tym, która pisarka/poetka, który projekt i która perspektywa jest bardziej lub mniej feministyczna od drugiej.

Stało się tak w przypadku Irigaray, która została wykluczona przez francuskie środowiska feministyczne, czego doskonałą ilustracją stanowi książka *Le féminisme et ses enjeux: vingt-sept femmes parlent* (1988). Na jej okładce pierwszoplanową postacią jest właśnie Irigaray protestująca w słynnym marszu kobiet w 1968 roku, choć jej nazwisko nie pojawia się wśród zaprezentowanych sylwetek autorek i działaczek. A przecież to właśnie Irigaray, która z uporem mówi o kobiecie i jej doświadczeniu, stanowi wyjątek w obrębie francuskiej awangardy feministycznej. Występowanie z pozycji ucieleśnionej, czyli upłciowionej, jest tą strategią, która umożliwiła Irigaray dokonanie gruntownej krytyki „jedno-męsko-plciowej” zachodniej tradycji metafizycznej i odkrywanie nowej praktyki życiowej, czyli „innej formy społecznego istnienia” aniżeli ta, którą od zawsze kobietom narzucano. W tym kontekście filozofia Irigaray jest formą walki o uznanie, o poszerzenie ram uznawalności, gdyż Irigaray wierzy, że „kobiety domagają się swych praw” nie po to, by upodobnić się do mężczyzn czy utaić różnicę płciową, lecz „po to, by wydobyć na jaw swą odmienność” (Irigaray 2010: 139). W ten sposób Irigaray udaje się uniknąć pułapki, w jaką popadły badaczki spod znaku *écriture féminine*: kieruje uwagę ku różnicy płciowej, odchodząc od statycznych i esencjalistycznych kategorii tożsamościowych i skupia się raczej na odsłonięciu procesów prowadzących do ich wytworzenia.

Irigaray jest zatem zainteresowana przyjęciem takiej pozycji wypowiedziania, jaką jest mówienie-jako-kobieta (*parler femme*); pozycja ta nie tylko wyrasta ze specyficznych warunków materialnych i historycznych, lecz daje również początki kobiecej sferze wyobrażeń i jej ekonomii podmiotowej, bo „otwiera horyzont stwarzania płciowej rzeczywistości zgodnie z innymi zasadami” (Butler 2016: 32). Tropiąc sferę męskich wyobrażeń na temat tego, co kobiece, Irigaray wskazuje na artikulacyjny paraliż kobiety, która skazana jest na odtwarzanie i powielanie form i kształtów już wcześniej ukonstytuowanych przez porządek falliczny. Jeśli kobieta nie wypracuje własnych, czyli niezapośredniczonych przez wózrzec fallocentryczny sposobów artikulacji, to „grozi jej użycie albo powielenie tego, czemu mężczyzna już nadał kształt”, w efekcie czego „traci siebie w tym, co już ukształtowane, w morfologii, którą mężczyzna dla niej odzwierciedla” (Irigaray 1994: 12). Mówienie-jako-kobieta „zakłada więc inny sposób powiązania między męskim i kobiecym pragnieniem a językiem” (Irigaray 2010: 114) i jednocześnie niweluje wyrwę między będący kobiety cielesnym doświadczeniem a jego artikulacją. Stwarza możliwości praktykowania płci i seksualności w sposób stawiający opór mechanizmom władzy dążącym do normalizacji

określonych wizji płciowości. Dlatego jest to strategia, która wymusza zerwanie z wizją abstrakcyjnej i odcieleśnionej pozycji podmiotu mówiącego i dąży do praktykowania „wiedzy usytuowanej” (Haraway 2009), znakowanej nie tylko przez czas i miejsce, lecz także przez wiek, płeć, doświadczenie, pochodzenie społeczne, orientację seksualną, wyznanie etc. Chodziłoby zatem o wytyczenie przestrzeni i porządku, w których kobieta mogłaby występować jako upłciowiony podmiot: *jako kobieta*; by mogła, jako podmiot polityczny, zyskać możliwość artykulacji zgodnie ze specyfiką swojej płciowości.

Raymond Williams sugerował, że aby przełamać ahistoryczną narrację postmodernizmu, konieczne jest konstruowanie alternatywnych tradycji, które wychylone będą ku przyszłości i pozwolą nam wyobrazić sobie, jak znów mogłaby wyglądać wspólnota. Tradycje te miałyby czerpać ze strategii i z tekstów, które zostały zepchnięte na marginesy wielkiego kanonu (Williams 1994: 35). W przypadku teorii feministycznych chodzi nie tyle o poszukiwanie niekanonicznych tekstów, ile o przekształcenie schematów narracyjnych, które przyczyniły się do przesłonięcia specyfiki i różnorodności francuskiej awangardy feministycznej, a zwłaszcza jej politycznego i społecznego zakorzenienia. Teorie i dyskursy feministyczne muszą zatem podjąć wyzwanie powrotu do tego, co materialne, ucieleśnione i usytuowane, bo tylko w ten sposób możliwe będzie wytwarzanie skutecznych form walki z porządkiem, który wdraża określone normy genderowe i stojące za nimi przymusy „pojawiania się”. Teoretyczki feministyczne muszą więc podjąć na nowo wyzwanie francuskiej awangardy: stawiać opór mechanizmom monopolizowania i zawłaszczania sceny reprezentacji i jednocześnie unikać reprodukcji schematów dążących do zawężania ram uznawalności w imię jednej, centralnej idei feminizmu.

Bibliografia

- Bator Joanna (2000), *Julia Kristeva — kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Bednarek Joanna (2015), *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształca literaturę i filozofię?*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Bobako Monika (2017), *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków.
- Butler Judith (2016), *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Cixous Hélène (1993), *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasilowska, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6.
- Cixous Hélène, Catherine Clément (2008), *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis–London.
- Cixous Hélène, Alice Jardine, Anne Menke (1991), *Hélène Cixous* [in:] *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing, and Politics in Post-68 France*, eds. A. Jardine, A. Menke, Columbia UP, New York.
- Cusset Francois (2008), *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, trans. J. Fort, University of Minnesota Press, Minneapolis–London.
- Delphy Christine (1995), *The Invention of French Feminism: An Essential Move*, „Yeale French Studies”, no. 87.
- Derrida Jacques (2017), *Inny kurs*, przeł. T. Żaluski, Naukowe PWN, Warszawa.
- Fraser Nancy (2014), *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Gallop Jane (1988), *Thinking Through the Body*, Columbia UP, New York.
- Haraway Donna (2009), *Wiedzę usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> [dostęp: 12.02.2014].
- Hekman Susan (1997), *Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited*, „Signs”, vol. 22, no. 2.
- Irigaray Luce (1994), *A Natal Lacuna*, trans. M. Whitford, „Women’s Art Magazine”, no. 58.
- (2010), *Ta pleć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Jameson Fredric (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kłosińska Krystyna (2010), *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Maerhofer John (2009), *Rethinking the Vanguard: Aesthetic and Political Positions in the Modernist Debate, 1917–1962*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Modleski Tania (1991), *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist” Age*, Routledge, New York.
- New French Feminisms: An Anthology* (1980), eds. E. Marks, I. de Courtivron, Schocken Books, New York.
- Sellers Susan (1990), *Learning to Read the Feminine* [in:] *The Body and the Text. Hélène Cixous, Reading and Teaching*, eds. H. Wilcox et al., Harvester Wheatsheaf, New York.

Solarska Maria (2010), „*French Feminism*” i *feminizm francuski. Uwagi w związku z tekstem Christine Delphy L'invention du „French Feminism”: une démarche essentielle* [w:] *French Theory w Polsce*, pod red. E. Domańska, M. Loba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Williams Raymond (1994), *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, London–New York.

MARTA BARON-MILIAN

Uniwersytet Śląski*

Awangarda płodna i bezpłodna

Productive and Unproductive Avant-garde

Abstract

The article traces historical discourses of the avant-garde from the perspective of models of gender roles, starting with the analysis of the most radical Futurist ideas of the role of women. The crucial point is the interpretation of the slogan “scorn for women” and its connection with the critical judgement of bourgeois representations of the world. The main point of the last part of the article is an approach to the first poem by Aleksander Wat, the interpretation of which seems to show wasted avant-garde capability for considering the idea of gender.

* Zakład Literatury XX i XXI wieku, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: marta.m.baron@gmail.com

Kto wierzy na słowo romantycznej retoryce awangardy z jej językiem rozłamu i rewolucji, ten nie rozumie kluczowych wymiarów praktyk tej awangardy — takie przekonanie wyrażał Hal Foster w szkicu *Kto się boi neoawangardy?*, otwierającym jego słynną książkę *Powrót Realnego* (2010: 27). Rysujący się w tym stwierdzeniu rozdzźwięk pomiędzy językiem — tu chyba zwłaszcza językiem tak istotnego dla awangard manifestu — a awangardową praktyką, kulturowym i artystycznym działaniem, jest wyraźny. Jeśli więc zdecydujemy się uznać awangardę za szczególnego rodzaju praktykę dyskursywną, to od razu ujawni ona swoje paradoksalne oblicze, które kładzie się cieniem na wszelkich badawczych rozpoznaniach.

I tak, dyskurs awangardy historycznej z punktu widzenia pytań o modele płciowego urzędzenia świata jawi się jako najzupełniej konserwatywny. Rojąc o rozbijaniu wszelkich społecznych konstruktów i instytucji, awangarda z początku XX wieku nie tylko utrwała tradycyjny model płciowego podziału, lecz także propaguje płciowe nierówności, biorąc je wręcz za „dobrą monetę”. Dążąc nie tyle do politycznej, ile raczej do społecznej i obyczajowej rewolucji, którą miałyby rozpocząć rewolucja artystyczna, awangarda nie projektuje jednak w obszarze obrazu i relacji płci żadnej społecznej zmiany, która mogłaby wychodzić z jakiegoś konstruktywnego projektu partycypacji wykluczonych ze sfery publicznej podmiotów.

To garść stereotypowych, aż zanadto oczywistych tez, którym skądinąd niełatwo odmówić słuszności. Jeśli jednak śladem autora *Powrotu Realnego* pozostać nieufną wobec zgodności awangardowej retoryki i praktyki, okaże się, że zagadnienie stosunku ruchów nowej sztuki z początku XX wieku do problemów płci generuje mnóstwo pytań, których nie są w stanie „obsłużyć” przytoczone, zbyt skonkretyzowane i w większości dość jednowymiarowe odpowiedzi. Podejrzliwość ta otwiera pole dla ponownego postawienia pytania o to, czy awangarda historyczna w jakikolwiek sposób problematyzuje płęć, czy podejmuje próbę redefinicji pojęć „kobieta” i „mężczyzna” albo wyjścia poza opozycję „kobiecości” i „męskości”, czy jedynie utrwała — wbrew obrazoburczym deklaracjom „wielkiej wyprzedaży starych rupieci”¹ — tradycyjny model płciowego podziału. Czy w ogóle zmienia ramy pojęciowe tego, co męskie i tego, co kobiece, czy ustala ich

¹ Jak pisał Bruno Jasiński: „Spszedaje się za pul darmo stare tradycje, kategorie, pszyzwyczajenia, malowanki i fetysze” (B. Jasiński: *Do narodu polskiego. Manifest*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki* 1978: 9).

wzajemną relację, a jeśli tak, to w jaki sposób? A przede wszystkim, dlaczego pozwala na sformułowanie tak prostych i jednoznacznych odpowiedzi jak te zarysowane powyżej, które zapewne właśnie dlatego powinny nam się wydać podejrzane? I wreszcie to, co prawdopodobnie najważniejsze: w jaki sposób dochodzi w awangardowych programach i artystycznych realizacjach do powiązania wyobrażeń dotyczących modelu płciowej organizacji rzeczywistości z polem praktyki społecznej i politycznej. Jak wyobrażenia te funkcjonują w obrębie sztuki? I czy w ogóle można we wszystkich tych kwestiach w ogóle pytać o awangardę, pomijając jej liczne wcielenia, sugerujące raczej liczbę mnogą?

Mięso i maszyna

Wydawać by się mogło, że najprostsze, podane jak na tacy, odpowiedzi na większość postawionych tu pytań znajdziemy u futurystów, którzy osnuwają swoją wizję płci wokół pojęcia i metafor płodności, ukazujących różne oblicza biologicznego esencjalizmu. Z punktu widzenia równości płci społeczna zmiana i projekt przekształcania świata proponowany przez futurystów jest wizją potworną, opartą na radykalnej płciowej ekskluzywności i dyskursywnie wyjaskrawionych obrazach patriarchalnego ucisku.

Radykalne oddzielenie przez futurystów tego, co męskie, od tego, co kobiece, wpisuje się w kult wojny, a wyraźniej jeszcze w „zbiorową mitologię podboju” (Delaperrière 2004: 119), której symbolem dla Marinettiego staje się wzniesiony karabin maszynowy. To po pierwsze². Po drugie natomiast, pragnienie erotycznego posiadania kobiety wiąże się z ideą przestrzennej ekspansji, kluczową dla awangardowych dążeń futurystów. I wreszcie po trzecie, obok owej „zbiorowej mitologii podboju” oraz „idei przestrzennej ekspansji” pojawia się przeświadczenie o reprodukcyjnej misji futurystów, która — w rozumieniu przedstawicieli ruchu — niestety zrealizowana może zostać jedynie „za pomocą” kobiety, zredukowanej do roli seksualnego obiektu³ i prokreacyjnego

² Maria Delaperrière pisze na ten temat:

Umilowanie wojny jawi się więc jako bezpośrednia konsekwencja odrzucenia kobiecości: wojna przeciw naturze w imię sztuczności! W wyobraźni Marinettiego wzniesiony ku górze karabin maszynowy jest substytutem życia erotycznego, ta seksualność zaś odsunięta od swej naturalnej celowości zdaje się prowadzić wprost do faszyzmu. (2004: 120)

³ Teksty futurystyczne są zaludniane przez kobiety w zdecydowanej większości sytuowane w pozycji obiektów seksualnych, które niejednokrotnie zostają w osobliwy sposób zdehumanizowane. Podstawowym narzędziem odczłowieczenia i odpodmiotowienia kobiet staje się m.in. dezintegracja kobiecego ciała. Pokaźnikowane obiekty seksualne pojawiają się w tekstach np. jako „drgające uda”, „brzuch gładki”, „lekkie nóżki”, „linie bioder” czy „piersi mleczne”, jak w wierszu *Pisuary* Anatola Sterna. Ciało sprowadzone zostaje do jego części, a najważniejszą w tym wymiarze figurą futurystycznej erotyki staje się bez wątpienia synekdocha. Widziane jako przedmiot, kobiece ciało poddawane jest przez futurystów ciąglej dehumanizacji, która widzi w kobiecie dającą się rozczłonkować, podzielić na funkcjonalne, lecz wymienne części maszyny do zaspokajania potrzeb.

Zęby me błyskawicą przernijcie czerwoną / Ognistym krzykiem rozświećcie ciemności — / I dziewczę spoconą / Co jak cień się błąka po drewnianym moście, / Co białe ukazuje lono / Do gacha przytulona — błyskawicą twórciel! // Pędzicie zęby me, psy me, nad Wisłę / Gdzie wbiwszy oko w fałę mętną, ruchliwą — / Rękoma swe brzuchy potworne obwisłe / Podtrzymują — z porwaną na nich spódniczką — / Ukażcie się zapłodnionym przez księżyc / Melancholiczkom!

(*Nagi człowiek w śródmięściu*, Stern 1985: 24)

Wbiłem w gors twój oczu swych błękitne noże

(*Mój czyn miłosny w Paragwaju*, Stern 1985: 36)

narzędzia⁴ zarazem, na podstawie jej „zwierzęcych walorów”, jak określał je Marinetti. Pod wieloma względami podobne postulaty wysuną polscy futuryści (choć ich stosunek do włoskich poprzedników będzie bardzo skomplikowany). Aleksander Wat i Anatol Stern w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* obwieszcza, że „wartość kobiety polega na jej płodności” (Stern i Wat 1978: 78). Bruno Jasieński w *Do narodu polskiego* napisze z kolei: „rozróżniamy spomiędzy dzieł sztuki architektonicznej, plastycznej i technicznej — KOBIECĘ — jako doskonałą maszynę rozrodczą” (1978: 13). Funkcja wyznaczana kobiecie łączy się z ogromną rolą, jaką futuryści nadają aktowi seksualnemu i płodzeniu, jak pisze Jasieński: „podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny” (1978: 14).

Widzimy wyraźnie, jak pierwotna, naturalna, zwierzęca płodność miesza się w futuryzycznej metaforze z nowoczesną fascynacją maszyną, w które to zmieszanie dyskursów ewidentnie uwikłane zostaje konstruowanie specyficznego pojęcia „kobiecości”. Ogólnie rzecz ujmując, rozważania futurystów nad problemem płci muszą rozciągać się pomiędzy dwoma biegunami, pomiędzy którymi nieuchronnie rozciąga się sam futuryzm — pomiędzy prymitywizmem i maszynizmem, ku którym jednocześnie niemal zwroty wcale się nie wykluczają⁵. Częścią prymitywistycznego mitu są oczywiście obrazy zapładnianych

A gdy falowała pierś twą jak głębokie zboże (...) / JA, ryk młodego słonia rzuciwszy w przestworze, Okręciłem nosa cię trąbą i rzuciłem w górę

(Stern 1985: 36)

Jak soczyste dziewczynki ciężą mandarynki / Przez leniwych bonzów zrywane w pstrym nastroju

(*Chiński bożek (ja sam)*, Stern 1985: 41)

Gdy uśmiechnięty paż / W pomarańczowym gaju / Caluje usta Lil i Kaś / I każe się im na trawie kłaść; / (One mdleją: „Dajże pokój, aś”)

(*Uśmiech Primavery*, Stern 1985: 56)

rozklada się przed nim samka wciąż od nowa”, „kobiety, gwalci je, zdzierając z ciał ich spódniczki

(*Pissuary*, Stern 1985: 76)

4 palcem pokazuje mu na kwietnom górę / swego brzucha to wcale nie je chorobo / z tego bendzie prendko male tluste bobo / karmić z cycek trzeba będzie kturę

baba dźwigana dzierży go za łape / i wola / cha cha ta cha ta brzu cha ta

(*nimfy*, Stern 1985: 83)

— Poszła dzieucha do miasta / — Um-ta-ta, Um-ta-ta-ta / — Powróciła brzuchata

(B. Jasieński: *Miasto*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 147)

⁵ To problem bardzo szeroko komentowany przez badaczy. Tak, nieco przewrotnie, ujmował owo rozpięcie Kazimierz Wyka w szkicu poświęcony twórczości Tytusa Czyżewskiego:

W krajach bardzo zacofanych technicznie i cywilizacyjnie, jak ówczesna ojczyzna poety, najprostsze przyrządy mechaniczne pełnią jednocześnie, niczym nad brzegami Kongo, funkcje magiczne. W pokoleniu Czyżewskiego nie było sprzeczności pomiędzy kultem prymitywu, sztuki murzyńskiej, ludów oceanicznych, wytwórców drewnianych Chrystusików frasobliwych, a magicznym stosunkiem do wytworów cywilizacji przemysłowej. Nie dziwny się przeto, że maszyna zachodzi w ciężę pod piórem kogoś, kto cały żyje podhalańską wyobraźnią.

(Wyka 1977: 20-21)

Na temat prymitywizmu, ludowości i folkloru w twórczości Czyżewskiego oraz strategii folkloryzacji poezji futurystycznej pisała szeroko Beata Śniecikowska (Zob. Śniecikowska 2005: 141–168; 2008: 454–519), ukazując złożoność tej problematyki i przekonując, że futurystyczne „bezwartunkowe uwielbienie technologii, cywilizacji, pędu to w tej perspektywie właściwie... recepcyjny stereotyp” (Śniecikowska 2012: 74). Analizę zagadnienia podejmowali również m.in. Grzegorz Gazda w szerszym kontekście literatury międzywojennej (Gazda 1972; 1974), Małgorzata Baranowska (1984) w odniesieniu do twórczości Anatola Sterna, Stanisław Burkot (1985)

i rodzących kobiet, gdy tymczasem kult maszyny stereotypowo, lecz nierozzerwalnie wiąże się (i to zarówno u futurystów włoskich, jak i rosyjskich oraz polskich) z zachwytem męskością. Stąd więc jedną z najważniejszych i obecnych u różnych poetów seksualnych fantazji futurystycznych jest uprawianie seksu i prokreacja nie z kobietą, lecz z maszyną. Bliskie temu stawało się skrywane futurystyczne marzenie o obojnactwie — posiadaniu reprodukcyjnych dyspozycji właściwych obydwu płciom⁶, które skupiło się w wizji samo-reprodukującej się maszyny⁷ o onnipotentnej mocy: artyści — Boga-Ojca-Stworzyciela⁸. Kobieta natomiast przypomina mężczyźnie o jego biologicznym powołaniu, a reprodukcja z udziałem kobiety odbiera mu realną moc sprawczą i kreatywny potencjał. Sprawia tym samym, że natura (i niejednokrotnie łączona z nią figura kobiecości) jawi się futurystom jako najbardziej paseistyczna i anachroniczna ze wszystkich rzeczy, a więc szczególnie wroga futurystycznym ideom. Choć oczywiście w kontekście prymitywizmu natura — prawem tak częstych „futurystycznych paradoksów” — bywa i gloryfikowana, czego wyrazem chociażby słynna, przekorna „apoteoza konia” czy „gga gąsiora” z manifestu *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* Sterna i Wata (*Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 4).

Gdybyśmy jednak tylko w taki sposób przeczytali futurystyczną awangardę przez pryzmat płci, wówczas nie byłaby ona niczym innym jak tylko potężną hiperbolą całej gamy patriarchalnych obrazów symbolicznych, które zrekonstruować i zinterpretować nader łatwo: kobieta jako wcielenie konserwatyizmu przynależy tu do anachronicznej, pierwotnej,

w odniesieniu do poezji Stanisława Młodożeńca, Marian Rawiński (1971), analizując problem w twórczości Brunona Jasińskiego czy Maria Dellaperrière (2004), ujmując problem relacji prymitywizmu i maszynizmu w programach i artystycznych realizacjach na tle awangard europejskich.

⁶ 7 maja 1921 roku / w Warszawie na placu Żelonym, / mężczyzna rodził o zmroku, / kszycząc głosem matowym, zdziczonym

Mężczyzna, kobieta i ten nijaki / hermafrodyta (...) — bżuhy wam się wzdęły, jak balon!

(*Plodzenie*, Wat 1997: 284).

⁷ Taka wizja maszyny do polskiej poezji futurystycznej przenika z Włoch. Bruno Jasiński streszczał w jednym zdaniu odpowiedź futuryzmu włoskiego na przynoszony przez rozwój cywilizacji i techniki problem relacji człowieka wobec maszyny, pisząc: „Sztuka winna podnieść maszynę do poziomu ideału erotycznego ludzkości (Stanowisko, którego u nas przez dłuższy czas mozolnie i konsekwentnie bronili duży artysta Tytus Czyżewski)” (B. Jasiński: *Futuryzm polski (bilans)*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 51). Odnotowaną przez Jasińskiego skłonność Czyżewskiego do podobnego ujmowania maszyny najlepiej oddaje fragment wypowiedzi autora *Zielonego oka z 1-szej jednostnówki futurystów* z 1921 roku: „Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i plodźcie Dynamo-dzieci — magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli?”. Podobne obrazy, w których metafory erotyczne czy rozrodcze rozwijają się w oparciu o pojęcia z obszaru mechaniki, elektryki, elektroniki, łącząc męską potencję z produkowaniem, wytwarzaniem czy generowaniem, znajdziemy również w wielu wierszach Czyżewskiego:

wszystkie elektromanekiny / (razem) / kochamy się kochamy się kochamy się / (...) plodźmy się ródźmy się elektryzujemy się / zmanekinizujemy świat (...) // Ja: / jako twórca / elektro światów mego mózgu / ja medium samego siebie / pierwszy elektromagnetyczny / poeta i malarz

(T. Czyżewski: *Transcendentalne panoptikum*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 125)

A także np. w *Elektrycznych wizjach*, *De profundis* czy *Płomieniu i studni*.

⁸ Niech umilknie niebo, niech przestanie grać / gdy się wtoczę jak tank na baszcie świata. // Słońcu przerażonemu ryknę: stać! — w niebo plodnością ziemi plująca armata

jako dzwon nalany spermą i krwią / wołam cię plodności porykiem bawolów

(*Plodność*, Wat 1997: 286–287)

odwiecznej natury, mężczyzna do świata podbijającej i ujarzmiającej ją cywilizacji i kultury. Mężczyzna staje się uniwersalizującym synonimem człowieka, kobieta — usytuowana albo w funkcji wykazującego jedynie instynkt macierzyństwa i walor płodności zwierzęcia (bardzo częste zestawianie kobiety z krową⁹, wszechobecna metafora mleczna¹⁰, metafora „mięsa kobiet” Jasińskiego¹¹ i wiele innych), albo odpodmiotowionej maszyny do rozrodu. Mężczyzna formułuje prokreacyjny nakaz, wobec którego kobieta niejednokrotnie pozostaje niema. Podlega ona zasadom patriarchy i często zostaje obsadzona w roli (nie ma przy tym absolutnie żadnej alternatywy) narzędzia reprodukcji, bez przyzwolenia na inne funkcjonowanie w systemie społecznym. Z tej perspektywy nie ma tu miejsca na jakiegokolwiek rozumienie kobiecości nienaznaczone męskimi wartościami, a tym bardziej na problematyzowanie samej płciowości.

Chybiony cel

Stwierdzenie, że nie ma tu miejsca na problematyzowanie płciowości nie do końca jest jednak prawdziwe — pleć, mimo wszystko, zostaje tu osobiście sproblematyzowana. Traktując „kobiecość” jako figurę dyskursywną przechwyconą przez futurystyczną retorykę dla jej własnych celów, można wyciągnąć także inne wnioski i uczynić owo przechwyconie punktem wyjścia wielu innych rozpoznań. W tym miejscu pojawia się jednak kolejne pytanie: na ile futuryści intencjonalnie wikłają konstrukt „kobiecości” zarówno w to, co rewolucyjne, jak i w to, co prowokacyjnie reakcyjne, a więc na ile fantazmat ten staje się czymś w gruncie rzeczy wyjątkowo charakterystycznym dla historycznej awangardy i obnaża diagnozowaną przez Fostera sprzeczność w obrębie praktyki dyskursywnej?

Najciekawsze wydaje się rozstrzygnięcie, na ile futuryści mówiący o kobiecie i o tym, co kobiece, mają na myśli jedynie dosłowną mizoginiczną, głoszoną przez Marinettiego „pogardę dla kobiet” (1909: 143), a na ile kobiecość i to, co kobiece, staje się fantazmatem ucieleśniającym w sobie wszystko to, czego futuryści najbardziej nienawidzą i z czym walczą. I tak, po pierwsze, pod postulowaną „pogardą dla kobiet: kryje się zwłaszcza zaniegowanie sentymentalnego i romantycznego ideału kobiety, miłości, ale i romantycznego pojęcia natury¹². Kobieta jest bowiem tą, która sytuuje się między życiem biologicznym

⁹ Jak np. w wierszu *Spacerujące* z tomu *Futuryzje* Anatola Sterna

Na łące pasą się świecące młode krowy / I myczą gęsto, dojne, od sil i od gorąca. // Po ulicy strojne chodzą młode kobiety, / Grają w chodzie biodrami i mrużą się od słońca

(Stern 1985: 47)

¹⁰ Wszak świat jest olbrzymią mleczną bryłą / o nieskończonej liczbie bżuhów, / gwieżdzistopierśną dojną kobylą, / która karmi kamieie, rośliny, zwierzęta, ludzi i duhuw

(*Płodzenie*, Wat 1997: 285)

¹¹ zobaczyłem kobietę, którą rąbał masaż / i układał na ładze, kawał po kawale

Pożerajcie kobiety z octem i na sucho

(Jasiński 2008: 225)

Wgryźć się kły moje te drżące / W gromadę kobiet szkaradną bladą — / Gdy krew wytryśnie, / Jeśli dziś nie — / To jutro błysnie biel nogi pełnej / Biel krągłej nogi za balustradą

(Stern 1985: 24)

¹² Badacze niejednokrotnie dokonywali analizy włoskiego futuryzmu w perspektywie podejmowanych w niniejszym szkicu problemów badań nad płcią. Zob. m.in. L. Re (2016), *Women, Sexuality, Politics and the Body in the Futurist Avant-Garde During the Great War* [w:] *Modernism and the Avant-Garde Body in Spain and Italy*, pod red. N. Fernandez-Medina, M. Truglio. New York and London; L. Re (1989), *Futurism and Feminism*, „Annali d’Italianistica” vol.7; L. Re (2015), *Mater-Materia. Maternal Power and the Futurist Avant-Garde* [w:] *The Great*

i sakralizacją odwiecznego cyklu natury a wyidealizowaną figurą romantycznej miłości, która wiedzie ku transcendencji (por. Delaperrière 2004: 119–120). Wszak sentymentalny obraz kobiety bardziej niż cokolwiek innego zagraża wizerunkowi futurysty, obdarzonemu ekspansyjną i prokreacyjną misją.

Po drugie, „pogarda dla kobiet” wiązać miałyby się ze wspomnianym już prymitywizmem, prymitywizm stanowił wszak część antykulturowej strategii futurystów i podkreślenia kulturowej niezależności, a wymierzony był zwłaszcza w tradycję literacką. Bardzo istotny okazał się jednak parodystyczny walor prymitywizmu z ostrzem skierowanym przeciwko symbolizmowi. To, co kobiece, funkcjonowało tu jako rewers projektowanej futurystycznej natury, który musi zostać spektakularnie zniszczony, by możliwe było uwolnienie rewolucyjnego potencjału. „Pogarda dla kobiet” byłaby wedle tego klucza w istocie protestem przeciwko stworzonemu przez męski dyskurs obrazowi kobiety pięknej, pociągającej i biernej, oczekującej jak kuszący kwiat na zerwanie i przejęcie przez męczyznę absolutnej władzy nad jej ciałem. Kobieta dla Marinettiego była ikoną dekadencji, ucieleśnieniem schyłkowości i fin-de-siècle’u, gdy funkcjonowała w kulturowych rolach, które dla futurystów były nie do przyjęcia: *femme fatale*, kobiety wampira, świętej dziewicy, anioła, ofiarnicy, kochanki wcielającej romantyczne klisze, czystego obiektu męskiego pożądania. Trudno bowiem inaczej niż w tym właśnie kontekście wyjaśnić zaskakujący, pełen paradoksów fragment jednego z manifestów Brunona Jasińskiego:

Kobieta jest siłą nieobliczalną i niewyzyskaną przez swuj wpływ niebywały. Domagamy się bezwzględnego równouprawnienia kobiet we wszystkich dziedzinach życia prywatnego i publicznego. (Jasiński 1978: 13)¹³

I wreszcie po trzecie, „przechwycona” figura kobiety wcielała wszystko to, co futuryści darzyli nienawiścią, a co związane było z mieszczańską moralnością: resentyment, pasywność, pasożytnictwo, zorientowanie na przeszłość zamiast zorientowania na przyszłość, sentymentalną wizję rzeczywistości. Tak pojmowana figura kobiety była dla futurystów zakładniczką burżuazyjnego obrazu świata — ze zniechęconą, usankcjonowaną przez prawo strukturą rodzinną, instytucją małżeństwa, katolickim obrazem kobiety, rodziny, a także obyczajowego i genealogicznego porządku. Tak ujęte hasło „pogarda dla kobiet” miało być — może przede wszystkim — wymierzone w najważniejszego awangardowego adwersarza: mieszczańską moralność¹⁴. Nie mamy jednak wątpliwości, że ten oparty na mizoginii, z pozoru heroiczny atak na burżuazyjną moralność chybia celu i najzupełniej błędnie lokuje fantazmatycznego adwersarza w kobiecie, a nie w — sprzymierzonych z sobą — patriarchacie i kapitalizmie. Wydaje się, że właśnie to wielkie sprzymierzenie patriarchalnych struktur z projektowanym przez kapitalizm porządkiem świata jest największym przeoczeniem awangardowej krytyki mieszczaństwa.

Mother, Women, Maternity and Power in Art and Visual Culture, eds. G. Pisapia, F. del Corno. Lausanne: C.S. Blum (1996), *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley; W.L. Adamson (1997), *Futurism, Mass Culture and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920*, „Modernism/Modernity” 4.

¹³ Podobnie przewrotny i paradoksalny charakter będzie miał komentarz Jasińskiego do wiersza *Mięso kobiet*, zamieszczony w jednodniówce *Nuż w bżubiu*.

¹⁴ Stąd więc na przykład futurystyczna agitacja na rzecz wprowadzenia rozwodów. Por. Jasiński (1978: 14).

Punktem wyjścia i zarazem „punktem dojścia” owej krytyki jest więc dualistyczny impas tego „awangardowego” systemu symbolicznego. Prezentuje nam on świat niemożliwych do zniesienia opozycji: męskie — kobiece, kultura — natura, rozum — ciało, podmiot — przedmiot, okazując tym samym faktyczną niemoc wykonania jakiegokolwiek subwersywnego gestu wymierzonego w świat burżuazyjnej idei i moralności. W kwestii płci futuryści zdecydowanie legitymizują porządek, który chcą podkopać.

Piecyk, płęć i przemoc

Awangardowe ruchy artystyczne, jak pisała Rita Felski, „frenetycznie burzyły wszelkie mitologie (i zarzywały święte krowy) oprócz jednej: autentyczności własnego antynomicznego stanowiska” (2016: 120). Ale, co ważne, ten polaryzujący język nie prezentuje się jako niepodważalny, naturalny i przez to niedyskutowalny. Szczególnie widoczne w przypadku futurystycznej programofilii okazuje się to, że język ten jest sztuczny, ostentacyjnie wykreowany, nastawiony nie na milczącą aprobatę słuchaczy, ale na sprzeciw właśnie. Futuryści nie boją się gwizdów, ale bezmyślnego przytakiwania. Raczej wolą być wygwizdywani niż aprobowani i oklaskiwani. Podobnie jak awangarda, futuryzm nie chce bezkolizyjnej kolonizacji języka i wyobrażeń, ale przeciwnie, żąda oporu. Mimo to nie ma tu mowy o jakimkolwiek emancypacyjnym potencjale awangardy, który mógłby zaistnieć w dyskursywnej praktyce. Szczególną rolę w tym obszarze zdaje się pełnić wywoływany przez awangardowe artefakty szok.

Oprócz podkreślania roli polskiego futuryzmu, wiele mówiło się jednocześnie o jego nieoryginalności, o kopiowaniu — zarówno w manifestach, jak i w literackiej praktyce — włoskich i rosyjskich wzorów, podejmowaniu bardzo podobnych motywów, rozwijaniu tych samych metafor, obrazów. Świadomość owego symptomatycznego „spóźnienia”¹⁵ polskiej awangardy względem awangard europejskich i konieczność usytuowania jej w zupełnie innej, powojennej sytuacji historycznej jest tu bardzo istotna.

Gdy rozpoczynał się awangardowy ferment, kiedy Marinetti publikował swój *Akt założycielski i manifest futuryzmu* w 1909 roku, Bruno Jasieński miał 8 lat, Aleksander Wat — 9, Anatol Stern — 10. Nie można więc w ogóle mówić o bezpośrednim działaniu tak efemerycznego zjawiska, jakim był futuryzm Marinettiego na polski ruch¹⁶. Zdecydowanie bardziej bezpośrednio oddziaływanie miał na polskich futurystów oczywiście futuryzm rosyjski (*Obłok w spodniach* Majakowskiego ukazał się w roku 1915). Jeśli jednak spojrzymy na polską poezję futurystyczną przez pryzmat płci, a zwłaszcza na historię recepcji tej poezji przez pryzmat płci, to dostrzeżemy niewielką obecność tematu w badaniach. Powielane stereotypowe sądy na ten temat zapośredniczone są — niemal zawsze — przez

¹⁵ Aleksander Wat pisał na temat owego spóźnienia w *Coś niecoś o Piecyku*.

Futuryzm w Polsce 1919–1924 był spóźniony o lat dziesięć, nawet w stosunku do Rosji, i znalazł już gotowe obce wzorce, zwłaszcza w poezji rewolucyjnego gigantyżmu wczesnego Majakowskiego i w metafizycznym anarchizmie dadaistów. (2008: 294)

Kontynuował, poddając nowatorstwo polskich futurystów wyjątkowo surowemu osądowi:

Jedyną jego oryginalnością w stosunku do nowatorskich kierunków na świecie była młodość naiwna jego promotorów, ich brak doświadczenia poetyckiego. (2008: 309),

nazywając dalej rewoltę futurystyczną „rewoltą poronną” (2008: 311).

¹⁶ „Marinetti jest nam obcy” — zadeklarują, wikłając się zarazem w sprzeczności, przedstawiciele ruchu w *2 jednolinnce futurystaw* *Nuż w bżubhu* (*Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 29).

powszechnie znane interpretacje tekstów Marinettiego z demaskowaniem (często jedynie pozornym) ich charakterystycznej retoryki, w której centrum sytuuje się słynna „pogarda dla kobiet”. I oczywiście możemy w taki sposób czytać manifesty polskich futurystów, ale jeśli analizy takie miałyby rzucić jakiegokolwiek światło na pole sztuki, w jakim dokonują się jedne z pierwszych polskich awangardowych manifestacji, to tylko wtedy, gdy będziemy szukać ich znaczenia jako gestów powtórzenia. Ich osobliwość mogliśmy ewentualnie odnaleźć właśnie w tym, że dokonują się w zupełnie innym polu artystycznej produkcji i pytając o zasadę oraz różnicujące warunki, w jakich się dokonują. W oderwaniu od tego znaczą niestety niewiele więcej niż puste gesty kopistów.

Pozostańmy jednak przy problemach płci i zapytajmy: czy rzeczywiście znajdujemy w polskiej poezji początków awangardowego zrywu jedynie silne i silnie upłciwione męskie, heteroseksualne podmioty, artykułujące na różne sposoby kult męskości i pogardę dla kobiet? Sytuacja wyda się znacznie bardziej skomplikowana, gdy ze względu na owo spóźnienie polskiej awangardy zdecydujemy się przeczytać teksty futurystów już jako swego rodzaju „świadczenia lektury” zachodniej i wschodniej awangardy. Ich język i warstwę ideologiczną (nierozzerwalnie związaną tu z retoryką) potraktujemy natomiast nie tylko jako prostą inspirację czy gloryfikowany przez naśladowców wzór, ale jako to, co silnie opresyjne i co buduje tu obszar działania hegemonicznego dyskursu. I właśnie dlatego, że opresyjne, wymusza albo bezrefleksyjne poddanie się przez kopiowanie (na co tekstowych dowodów znajdujemy mnóstwo), albo jakąkolwiek próbę, jeśli nie emancypacji, to konfrontacji¹⁷.

Gdy przyjmiemy tę perspektywę, swoje niezwykle oblicze ujawni pierwszy poemat Aleksandra Wata *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsoszelaznego piecyka*, analizowany niezliczoną ilość razy przez badaczy, którym nie dawał spokoju niepokojący, ciemny charakter tekstu. Z uwagi na niepewność rozpoznań, czemu trudno się dziwić, interpretatorzy sytuowali tekst Wata w bardzo różnych przestrzeniach awangardowej praktyki — surrealizmie, ekspresjonizmie, dadaizmie, futuryzmie, kubizmie, traktowali poemat jako realizację teorii Czystej Formy, ale określali go i jako poemat sursecesyjny, i kampowy. Powodem takiego stanu rzeczy — „potworkowatość konstruktu spłodzonego przez dziewiętnastoletniego Faustusia warszawskiego” (Cyranowicz 2002: 24), jak pisała swego czasu Maria Cyranowicz, czy przytłaczający charakter „ogromnej biblioteki w stanie oblędu” (Venclova 1997: 82), jak próbował nazwać rzecz Tomas Venclova; Krystyna Pietrych proponowała

¹⁷ Konieczne oczywiście jest zobaczenie tych futurystycznych fantazmatów kobiecości i męskości na tle innych teorii awangardy i awangardowych praktyk. Dla przykładu można tutaj podać szczególną rolę „kobiecej” figury w koncepcjach Juliana Przybosia zawartych w szkicach *Człowiek w rzeczach* (1926) oraz *Idea rygoru* (1927). Jak pisze na ten temat Aneta Ługin, cytując Przybosia: Idea ta [nowej poezji — M.B.M.] zawiera się w konieczności eliminacji „kaprysu gorączki uczuciowej”, „gadatliwości lirycznej”, „mazgajstwa lirycznego”, „śliniących lez”. Nie wolno być „plotkarzem” — przekonuje Przyboś — trzeba unikać „paplaniny sentymentalnej”, „niesmacznej kokieterii”, „smarkaczowskiej pretensji” (Ługin 2000: 67). Zwalczaną poezję poprzedników nazywa Przyboś „poezją wdzięczących się panien” czy „poezją dla pensjonarek”, z jej gadatliwością, paplaniem, mizdrzeniem się, kokieterią, mazgajstwem itd. W zamian za to wzywa do nauczenia się „godności męskiej lakoniczności”, nakazuje: „Bądźcie mężczyznami!”, „dobrze wychowanymi mężczyznami”. Aneta Ługin ciekawie pokazuje, jak ta metafora dobrego wychowania idzie u Przybosia w parze z metaforą gwałtu. Kataloguje również wiele przykładów Przybosiowych metafor aktu twórczego jako seksualnego podboju rzeczywistości, brania przemocą w posiadanie i ostatecznie spełnienia (Ługin 2000).

z kolei próbę wyjścia z impasu poprzez analizę wczesnej twórczości Wata jako przestrzeni nie wpływów, ale światopoglądowych zmagania (1992: 68).

Co jednak najbardziej interesujące, w *Piecyku* Wata, wyprzedzającym futurystyczne próby, eksperymentatorski gest jest niewątpliwie związany także z eksperymentowaniem w obszarze tradycyjnego modelu urządzenia płci — z jednej strony zadaje liczne pytania o płęć, ale też jest sumą obrazów zdecydowanie podważających awangardowe konstrukty kobiecości i męskości. Obrazy te ciążyą raczej w stronę indywidualnie podejmowanego eksperymentowania z rolami przypisanymi płciom i wielokrotnie zdają się ewidentnym wynikiem lęków i walki z presją męskości. A oczywiste jest, że im ta presja jest większa, tym większa jest skłonność do prowokacji i wywoływania szoku. Tak jest i tutaj. Wat, grając mizoginicznymi kliszami, problematyzuje w *Piecyku* płciowość, znosząc iluzję jej neutralności, rozbija ramy pojęciowe „kobiecości” i „męskości”, ale i „kobiety”, i „mężczyzny. Młodzieńczy poemat staje się w tej perspektywie miejscem dyskursywnej praktyki, za pomocą której mogą zostać postawione pytania o płęć, a sama płciowa nieoczywistość może być problematyzowana i artykułowana.

Z jednej strony pojawiają się więc w *Piecyku* charakterystyczne dla patriarchalnego systemu figury kobiece: matki, dziewice i prostytutki, jako m.in. „dziewczynki czyste i błogie” (Wat 2008: 18), „Maryja morska” (48), Bogarodzica (33), „krew Wenus” (33), „matki karmiące” (12), „kochanki z Lesbos” (28)”, „młode wytworne andaluzyjskie czarownice” (10). Niewinną Izoldę o Złoty Włosach ze średniowiecznej legendy zmienia Wat w zbezczeszczoną kochankę skomlących, obłąkanych trędowatych, którym oddaje ona „swoje bujne ciało” i „pierś dojną”¹⁸ (Wat 2008: 16). Nie zostaje jednak w żadnym razie ustawiony naprzeciwko tych kobiecych postaci oczekiwany w tym awangardowym, inspirowanym między innymi Marinettim¹⁹, eksperymentcie, silny męski heteroseksualny podmiot obdarzony twórczą potencją. Pojawia się impotent albo onanista: „niewolnik Onanij” (Wat 2008: 7), który położył trzynastoletnią Beatrice na swoje samotne łożo, „lecz wyczerpany (niemoc zwinęła mu kręgosłup i zwiędłe ręce) odwrócił się do niej tyłem” (7); „samotny szarpiący niebo onanista” (26); niezrealizowany „balet potencji” (312). Pojawia się podmiot o zdecydowanie niejednoznacznej płciowości lub istota dwupłciowa: „Samotwór z sobą” — we wnętrzu budzi się mnie „Samka” (Wat 2008:17); „A moje nogi jędrne i pełne w głodzie niemym rozkoszy ocierają się pod dreszcz, pod sepleniący dreszcz

¹⁸ Krystyna Pietrych komentuje ten fragment następująco:

Izolda odarta z piękna i wzniosłości, z należnego jej na mocy tradycji *decorum* staje się uosobieniem nie wzniosłej miłości, lecz perwersyjnej żądzy; potworniej tym bardziej, im żywsza jest pamięć jej pierwotnego wizerunku. (1992: 70)

¹⁹ Choć należy pamiętać, że Wat wspomina o bardzo powierzchownej recepcji dokonanej włoskiego futuryzmu w Polsce i poznawaniu podstawowych założeń ruchu „z drugiej ręki”. W *Moim wieku* wskazuje jednak zarazem na kluczową rolę Marinettiego i postulat dotyczący „słów na wolności”:

Kiedy zaczynaliśmy futuryzm, to właściwie żadnego dzieła futurystycznego nie znaliśmy. Starczyło jedno hasło, jedno małe odkrycie, jedno zdanie składające się z trzech wyrazów: ‘słowa na wolności’ (...) to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze. (Wat 1998: 28)

Choć często pisze się o *Piecyku* jako przykładzie *écriture automatique*, znacznie wyprzedzającym dokonania Bretona i powstałym — jak pisze Wat — „z tej samej (...) inspiracji Freudowskiej” (Wat 2008: 307), nie można pominąć roli „słów na wolności”, którą pisarz będzie podkreślał wiele razy.

dwupłciowości” (17)²⁰. We fragmencie zatytułowanym *Męskość* Wat decyduje się zresztą odebrać tytułowemu słowu bezdźwięczne „s” i zapisać je przez dźwięczne „z”, czym po raz kolejny zwraca naszą uwagę na zmagania z presją męskości.

Jeden z ciekawszych w tym względzie obrazów osnuty jest w poemacie wokół szalonych menad. W jednym z fragmentów widzimy „słońce szarpane przez menady melancholijne” (Wat 2008: 32). Zapowiedziane tu menady wkrótce powracają — jako „kołujące na przedmieściu praczki” (41). Przypominają orszak bachantek, które rozszarpują męskie ciała. Nie jest to jednak obraz ani płciowo, ani klasowo neutralny — to praczki, które rozszarpują ciało inteligenta:

Kiedym wychodził z zielonej oberży było już bardzo późno. Kołujące na przedmieściu praczki podchwyciły mnie: Zgwałciwszy, rozwiesiły ciało moje, jako białiznę, na grube sznury cementarszyska. Jakieś salamandry śliniły moje stopy, wargi i powieki. (Wat 2008: 41)

Piecyk zdaje się przykładem na to, że im silniejszy nacisk, presja, oczekiwania wobec kobiecości/męskości, tym większa skłonność do prowokacji i perwersji, tu wymierzonej w utrwalone pojęcia i opresyjne kulturowe wzorce. Mamy w poemacie z pewnością do czynienia ze sztuką przemocy, która dokonuje napaści na procesy interpretacyjne i wrażliwość czytelnika. I choć niejednokrotnie uznaje się awangardowy projekt za nieodwołalnie wyczerpany, który zamiast rewolucyjnej aury operuje jedynie na poziomie stylistycznych narzędzi, to jednak skłonność awangardy do brutalnych rozwiązań, „do używania kastełłów, by walić nimi w czaszkę świata” (Felski 2017: 121) wydaje się dawać tuta dowód swojej skuteczności. „Literatura szoku nie jest najbardziej niepokojąca wtedy, kiedy służy stymulacji rozwoju społecznego, ale kiedy całkowicie w tej funkcji zawodzi, wymyka się stworzonym przez nas zakazom i nakazom, nie respektuje najważniejszych wartości”, napisze dalej Rita Felski (2017: 122).

Piecyk, podobnie jak późniejsze teksty futurystyczne, oparty jest w pewnym sensie na takiej przemocy: wielopłaszczyznowa przemoc w tekście przekłada się na przemoc tekstu, gdy atakuje on nas słowami wymierzonymi w nasze procedury rozumienia. Jako taki, *Piecyk* rezonuje zarazem seksualną i językową przemocą, ustawiając się przeciwko, ściśle związanemu z kapitalistyczną siłą nowoczesności i patriarchalnej wizji świata, znieczuleniu, zobojetnieniu i pasywności. „Piecykiem nie można się tak po prostu zachwycić. Natomiast można się nim nieźle ogłuszyć!”, pisze Maria Cyranowicz w nieco innym kontekście (1992: 33).

Wywoływany przez awangardę szok — zacytuję raz jeszcze Ritę Felski — „nie jest beztróskim zwiastunem przyszłej wolności od wszelkich tyranii i opresji, ale obrazową ilustracją wewnętrznych i zewnętrznych przeszkód stojących na drodze do tej wolności” (Felski 2017: 122). Wydaje się, że na etapie *Piecyka* Wat wierzy w to, że sztuka, nawet jeśli w swych różnych (także społecznych) funkcjach zawodzi, to za pomocą wywołanego szoku ma moc dewastowania naszych wyobrażeń i ram pojęciowych, druzgotania konstruktywów zdrowego rozsądku.

²⁰ Interesującą tezę stawia Aneta Ługin. Pisze, że „dzieje awangardy rozpoczynają się jako przezwyciężenie kobiecości, a kończą jej odkryciem” (2000: 63). Rozpoczynają się „jako negacja kobiety, a kończą jako transgresja męskości” (2000: 63). O pierwszym z gestów pisze jako o „otwartym i demonstracyjnym”, o drugim zaś jako o „skrytym, pełnym lęku oraz niepewności” (2000: 63).

W tekstach awangardowych Wata powstałych po *Piecyku*, w dużej mierze przetwarzających wschodnie i zachodnie wzorce, Wat zrezygnuje z odważnych prób mierzenia się z kwestią płci, komplikowania pojęć, będzie raczej wypierał lęki wywołane opresyjną wizją męskości przez nieustanne konstituowanie silnego męskiego podmiotu. W tym obszarze problematyzowania kwestii płci *Piecyk*, jak sądzę, obrazuje zmarnowany potencjał historycznej awangardy.

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki* (1978), pod red. H. Zaworskiej, Z. Jarosińskiego, Ossolineum, Wrocław.
- Baranowska Małgorzata (1984), *Prymitywizm prowokowany* (*Stern*) [w:] tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa.
- Burkot Stanisław (1985), *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futuryzmie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Cyranowicz Maria (2002), *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata. (Próba reinterpretacji Piecyka)* [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. J. Borowskiego, W. Panasa, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Delaperrière Maria (2004), *Polskie awangardy a poezja europejska: studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Felski Rita (2016), *Literatura w użyciu*, przeł. J. Borkowska i in., Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Gazda Grzegorz (1974), *Futuryzm w Polsce*, Ossolineum, Warszawa.
- Foster Hal (2010), *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Universitas, Kraków.
- Jasiński Bruno (2008), *Poezje zebrane*, wstęp, opracowanie, komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Ługin Aneta (2000), „Dobrze nychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywnisty”, czyli awangarda jako przeżycie i odkrycie kobiecości, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Pietrych Krystyna (1992), *W chaosie i nicości. O młodzieżowych wierszach Aleksandra Wata* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligeży, Universitas, Kraków.
- Przyboś Julian (1959), *Linia i gwar. Szkieci*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rawiński Marian (1971), „Słowo o Jakubie Szeli” Brunona Jasińskiego wobec folkloru, „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Stern Anatol (1985), *Wiersze zebrane*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Śnicikowska Beata (2012), *Futuryzje-folklorystyczne, czyli awangardyści na wsi*, „Autoportret” nr 4.
- (2008), „*Nuż w ubu*”? *Konceptje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- (2005), *Słowo — obraz — dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków.
- Venclova Tomas (1997), *Aleksander Wat: obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wat Aleksander (1997), *Poezje. Pisma zebrane*, t. 1, pod red. A. Micińskiej, J. Zielińskiego, Czytelnik, Warszawa.
- (2008), *Wybór mierszy*, oprac. A. Dziadek, Ossolineum, Wrocław.
-

EDYTA FRELİK
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*

Gender (według) Georgii O'Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki

Gender According to Georgia O'Keeffe: (Others') Image Against (her) Word

Abstract

The article focuses on the history of gendered and sexually oriented readings of Georgia O'Keeffe's art and her surprisingly trenchant, wry and witty responses to skewed and biased interpretations of her paintings of magnified flowers. It also discusses some recent attempts made by a new generation of critics to reconsider O'Keeffe's themes and strategies as responses to the challenges posed by the historical moment.

* Zakład Literatury i Kultury Amerykańskiej, Instytut Anglistyki, Wydział Humanistyczny,
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
plac Marii Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin
e-mail: edyta.frelik@gmail.com

Analizując reputację i miejsce Georgii O’Keeffe w kanonie historii sztuki amerykańskiej, Anne Middleton Wagner przytacza fragment noty wspomnieniowej o Marcelu Duchampie, którą malarka napisała do katalogu pierwszej pośmiertnej retrospektywy artysty w 1973 roku. O’Keeffe wspomina w niej:

W 1923 roku miałam pierwszą dużą wystawę indywidualną w Anderson Galleries. (...) W pewnym momencie podszedł Duchamp i zapytał: „Ale gdzie jest Pani autoportret? Malarz zawsze pokazuje autoportret na swojej pierwszej wystawie”. No cóż, ja swojego nie namalowałam. Pośmiałyśmy się trochę i tyle.¹ (Wagner 1998: 32)

Związły i rzeczowy ton tej anegdoty — typowy dla stylu O’Keeffe — jest tylko z pozoru prozaiczny, jak bowiem sugeruje Wagner, prostota skrywa głębszą myśl. Artystka wykorzystuje wspomnienie o Duchampie, by — nie pierwszy raz — odnieść się do tendencyjności ocen jej własnej twórczości przez pryzmat płci. Niezależnie od tego, co i jak malowała, niektórzy opiniotwórczy krytycy uporczywie dopatrywali się w jej pracach przede wszystkim kobiecości i cielesności². Choć na wystawie były i abstrakcje, i obrazy przedstawiające, wszystkie, niezależnie od formy i tematu, wywoływały podobną reakcję: z każdego płótna O’Keeffe wylania się pełnia kobiecego jestestwa artystki — jej ciało i jej dusza. Takie jednostronne interpretacje towarzyszyły artystce przez całe życie, a ich autorzy konsekwentnie ignorowali zdecydowane protesty O’Keeffe, nie dostrzegając stylistycznej i tematycznej ewolucji jej malarstwa. Mimo upływu lat, a nawet dziesięcioleci (artystka zmarła w wieku 99 lat), wciąż aktualne pozostawało jej pytanie: gdzie widzicie mój autoportret, moje ciało, moją pleć?

Jednak dla większości przedstawicieli wczesnej nowojorskiej awangardy takie postrzeganie twórczości O’Keeffe było ważnym elementem ich rozumienia nowoczesności w sztuce. Obrazy artystki wносиły coś, co odbierali oni jako spontaniczne i dlatego wiarygodne. Były odkrywaniem własnej tożsamości malarki w sposób całkowicie naturalny i autentycznie bezpruderyjny, a przez to wymownie antywiktoriański, co miało istotne znaczenie

¹ Ten i wszystkie kolejne cytaty w tłumaczeniu autorki.

² W dalszej części artykułu podane zostaną konkretne przykłady tego typu wypowiedzi, między innymi Alfreda Stieglitza, Paula Rosenfelda, Waldo Franka, Lewisa Mumforda, Henry’ego Tyrrella, Helen Appleton Read czy Marsdena Hartleya.

dla wylaniającej się koncepcji rodzimego modernizmu. W komentarzach często podkreślano, że w pracach O’Keeffe szczeremu i otwartemu wyrażaniu uczuć skrywanych w głębokich zakątkach duszy towarzyszyło świadome poddanie się fizyczności własnego ciała i instynktownym impulsom, w czym widziano skuteczne antidotum przeciw niezdolnemu materializmowi trawiącemu amerykańskie społeczeństwo ery rozwiniętego kapitalizmu.

Jedną z uznanych idei awangardy było założenie, że — zwłaszcza w przypadku kobiet — charakter twórczości artystycznej jest bezpośrednio determinowany przez płęć i przypisany jej sposób widzenia rzeczywistości. Bazując na tym poglądzie, artyści i krytycy z tzw. kręgu Alfreda Stieglitza (odkrywczy, a później męża O’Keeffe), których Wanda M. Corn identyfikuje jako „dobrze wykształconych i lubiących oddawać się polemikom białych mężczyzn” (1999: 4) — a płęć ma tu kluczowe znaczenie — z pasją konstruowali własny paradygmat płci przeciwnej: ideał kobiety jako dorosłego dziecka, mentalnie i emocjonalnie pokrewnego ludom prymitywnym, których sztukę właśnie odkrywali, delektując się jej autentyzmem, nieskrępowaniem i świeżością. Taką samą rangę jak sztuce ludów prymitywnych Stieglitz nadawał twórczości dzieci, zorganizował serię bezprecedensowych wystaw poświęconych osobno malunkom dziewczynek i chłopców, z podziałem na dzieci poddane procesowi edukacji i te tworzące spontanicznie. Wcześniej też zainteresował się sztuką kobiet — szukał w niej wartości wynikających z odmienności kobiecej wrażliwości.

Choć powszechnie przyjmuje się, że O’Keeffe była jedyną artystką w kręgu Stieglitza, od początku wspierał on kobiety, jeśli uznał, że mogą mieć znaczący wpływ na rozwój amerykańskiego modernizmu, zwłaszcza wtedy, gdy ucieleśniały ideał artysty jako burzyciela zastanych form i norm. Kobiety Stieglitza (to nieprzypadkowa dwuznaczność) sprzed jego związku z O’Keeffe szybko popadły w zapomnienie, nie ulega jednak wątpliwości, że każda z nich wywarła mniej lub bardziej znaczący wpływ na to, jak formowało się Stieglitza rozumienie kobiecości w kontekście sztuki. Z każdej ze swych protegowanych ów marszand próbował wydobyć to coś, co miało jednoznacznie potwierdzać, że jej kluczowe przymioty — pierwotna naturalność, spontaniczność i niewinność — osadzone są w cielesności i seksualności i bezpośrednio odzwierciedlają podświadomość. W formie w pełni dojrzałej wizję Stieglitza urzeczywistniła dopiero O’Keeffe, dla niego artystka doskonała, o naturalnej wrażliwości kobiety-dziecka, nieskrępowana normami i konwencjami, tworząca w nowym duchu.

„Naukowe” wsparcie dla swoich koncepcji Stieglitz czerpał z lektury bieżących rodzimych i europejskich publikacji z dziedziny psychologii, filozofii, seksuologii oraz teorii i historii sztuki. Jak większość przedstawicieli wczesnej awangardy, podzielał poglądy Kandńskiego na temat roli duchowości i nieświadomości w procesie tworzenia, podobnie jak koncepcje Bergsona dotyczące znaczenia intuicji³. Rozczytywał się również w rozważaniach popularnego wśród modernistów brytyjskiego badacza Havelocka Ellisa, który poddawał surowej krytyce wpływ purytanizmu na świadomość i zachowania seksualne Amerykanów. Jak inni, Stieglitz wszystkie nowe idee filtrował przez teorie Freuda, których odczytanie w nowojorskich kręgach, między innymi ze względu na stosunkowo późne tłumaczenie Freudowskich tekstów na język angielski, było na ogół dość powierzchowne i wybiórcze. Syntetyzując myśl Bergsona i Freuda, w nieświadomości odnajdywał mistyczny wymiar tożsamości artysty.

³ To na łamach wydawanego przez Stieglitza pisma „Camera Work” w latach 1911–1912 ukazały się pierwsze w Stanach Zjednoczonych przekłady tekstów Kandńskiego i Bergsona.

Kiedy w 1916 roku Stieglitz zobaczył po raz pierwszy rysunki O'Keeffe, miał wykrzyknąć: „Nareszcie — kobieta na papierze!” (A. Stieglitz, cyt. za: Eisler 1991: 7). To właśnie w niej rozpoznał przyszłą boginię amerykańskiej awangardy: kobietę dojrzałą (miała 29 lat, kiedy ją odkrył) i wyzwoloną, ale o wrażliwości i niewinności dziecka. Tak właśnie definiując nową miłość swego życia, Stieglitz nie miał wątpliwości, że płęć i seksualność będą kluczem do artystycznego sukcesu O'Keeffe, który nie tyle przewidział, ile zaplanował i zrealizował. Ekspozując obrazy O'Keeffe i własne zdjęcia, na których bezpruderyjnie uwieczniał jej smukłe kształty, dawał światu wgląd w sekretne jestestwo stworzonej przez siebie ikony nowoczesności. Kiedy w 1921 roku po ośmioletniej przerwie przygotowywał wyczekiwaną retrospektywę własnego dorobku, wybrał głównie fotografie, na których rozczłonkował, stylizował i studiował ciało i twarz O'Keeffe, w kilku przypadkach pokazanej na tle jej własnych obrazów, co miało sugerować ekwiwalencję między cielesnością i sztuką kobiety.

Nowojorski pokaz dzieł Stieglitza wyprzedził o dwa lata pierwszą wielką wystawę malarstwa O'Keeffe (o wystawie tej traktuje wspomnienie artystki o Duchampie), było więc dostatecznie dużo czasu, by w świadomości krytyków i publiczności zakorzenił się promowany przez mentora malarki pogląd o istnieniu analogii między aktem obnażenia własnego ciała przed obiektywem a obnażaniem duszy i własnego „ja” w obrazach. Skutek jednak był taki, że krytycy na dalszy plan spychali lub całkowicie pomijali formalne i konceptualne nowatorstwo obrazów, w których jako jedna z pierwszych w Stanach Zjednoczonych O'Keeffe eksperymentowała z radykalną abstrakcją. Sam Stieglitz tak pisał o pierwszych pracach swojej późniejszej żony: „Rysunki panny O'Keeffe, poza innymi zaletami, są niezwykle ciekawe z psychoanalitycznego punktu widzenia. W Galerii 291 nigdy wcześniej nie prezentowano prac kobiety, która tak otwarcie wyraża się w rysunku” (1916: 12). Wtórował mu krytyk Henry Tyrrell, który w artykule z 1917 roku opublikowanym w dzienniku „The Christian Science Monitor” stwierdził:

Trudno nie dostrzec fundamentalnej prawdy, że panna O'Keeffe, niezależnie od jej niezwykłych zdolności technicznych, odkryła w delikatnie zawołowanym symbolizmie sposób na wyrażanie tego, „co znane jest każdej kobiecie”, a co kobiety do tej pory zostawiały tylko dla siebie. (Tyrrell 2016: 48)

W niemal wszystkich interpretacjach malarstwa O'Keeffe powtarzano, że jej obrazy wprowadzają widza w intymny świat kobiecego ciała, postrzeganego nie tylko jako forma plastyczna, lecz także jako siedlisko pragnień oraz impulsów i nieuświadomionych popędów. Nawet recenzentki wyrażające sceptycyzm wobec jednostronnej retoryki kręgu Stieglitza ostatecznie również ulegały tendencji psychoanalitycznej. Po obejrzeniu wystawy jedna z recenzujących ją kobiet — Helen Appleton Read — przyznała: „Dla mnie prace te są klasycznym przypadkiem tłumionych freudowskich żądź wyrażonych na płótnie” (H.A. Read, cyt. za: Brennan 2001: 6).

Żarliwy, często egzaltowany ton tej retoryki miał oddawać afektywny charakter dzieł O'Keeffe. Poeta i krytyk Paul Rosenfeld tak pisał o jej abstrakcjach w artykule dla popularnego pisma kobiecego „Vanity Fair” w 1922 roku:

Niektóre płótna O'Keeffe pozwalają poczuć puls życia w tych mrocznych zakamarkach, gdzie człowiek, zwierzę i roślina to jedno, nieodróżnialne, gdzie egzystencja sprowadza się do ślepej konieczności i niemego rozwoju. Są takie miejsca w obrazach O'Keeffe, gdzie widać zarys całego wszechświata, bieg całego istnienia, tajemne cykle narodzin, rozwoju i śmierci, wyrażone językiem kobiecego ciała. Cokolwiek maluje, każde dotknięcie pędzla jest frapująco kobiece. Obrazy O'Keeffe nasączone są esencją kobiecości. (Rosenfeld 2016: 141)

Dyskurs kręgu Stieglitza jest czystym przykładem stosowania tego, co współczesna badaczka Marcia Brennan nazywa „zgenderyzowaną formą” (*gendered form*) (2001: 5). Według tej metody interpretacji formalnym elementem medium plastycznego, takim jak linia, kolor czy kompozycja, można przypisać konkretne cechy płciowe. W przypadku sztuki kobiecej podkreśla się w ten sposób organiczne, biologiczne i pierwotne aspekty dzieła.

Przenosząc nacisk na nieanalityczny i nieintelektualny charakter procesu twórczego, krytycy całkowicie eliminowali jakiegokolwiek jego podłoże racjonalne czy refleksyjne. Wagner, pisząc o języku Rosenfelda, wskazuje, że w jego interpretacjach obrazów O'Keeffe dominowały „metafory somatyczne” (Wagner 1998: 39) w rodzaju „głębokie drżenie ciała” czy „pukle włosów wydzielające aromatyczne ciepło” (Rosenfeld 2016: 141). Sam Stieglitz bez ogródek stwierdził w 1919 roku: „Kobieta odczuwa świat inaczej niż Mężczyzna”, a to dlatego, że „Kobieta odbiera Świat przez Łono. To w nim gnieźdzą się jej najgłębsze uczucia. Umysł ma drugorzędne znaczenie” (A. Stieglitz, cyt. za: Wagner 1998: 37). Choć z dzisiejszego punktu widzenia konstatacje te rażą seksizmem, wtedy były wyrazem uznania dla kobiecych atutów O'Keeffe. Kiedy malarz i poeta Marsden Hartley pisał, że artystka „nie rości żadnych pretensji do intelektualizmu” (1982: 106), widział w tym dowód jej autentyczności. Równie „subtelny” okazał się inny życzliwie nastawiony do O'Keeffe prominentny przedstawiciel nowojorskiego środowiska pisarzy i intelektualistów wspierających działania młodej amerykańskiej awangardy pisarz Waldo Frank, który zauważył, że w towarzystwie mężczyzn malarka zwykle „milczy jak drzewo”. Sens jej zachowania ten przenikliwy znawca transcendentalizmu i psychoanalizy wyjaśniał następująco: „Kiedy drzewo myśli, nie myśli mózgiem, ale całym swoim organizmem. Tak jak O'Keeffe. Kiedy drzewo mówi lub uśmiecha się, czyni to całym swoim ciałem” (W. Frank, cyt. za: Lyness 1989: 255).

Co na to wszystko O'Keeffe? Czy pasywnie urzeczywistniała wizje swego męskiego otoczenia? Uważniejsza analiza jej wypowiedzi, takich jak ta we wspomnieniu o Duchampie, przeczy opinii, że — jak pisze Anna Chave — kierowana intuicją „poruszała się po omacku”. Zdaniem Chave, jest wiele dowodów na to, że O'Keeffe nie była „roślinką, amebą, półglówkiem, ale osobą inteligentną i czytana, w pełni kontrolującą własne działania” (Chave 1990: 116). Kiedy w 2006 roku, dwadzieścia lat po śmierci malarki, jej wyjątkowo obszerna prywatna korespondencja została udostępniona badaczom, po raz pierwszy można było przesledzić, z czym O'Keeffe musiała zmagać się jako kobieta w zdominowanych przez mężczyzn kręgach wczesnej awangardy.

Z jednej strony listy artystki do Stieglitza potwierdzają, że początkowo godziła się ona zajmować miejsce, które jej wyznaczył. Odgrywając rolę (pytanie: z przekonaniem czy z premedytacją?), jaką dla niej zaplanował, pisała: „Nie wiem, czy jestem kobietą, czy małą dziewczynką — najczęściej jestem i jedną, i drugą” (O'Keeffe i Stieglitz 2011: 167). Kiedy jako jeden z nielicznych Frank dostrzegł w niej intelektualistkę, O'Keeffe protestowała, upierając się, że jest artystką „intuicyjną” i „subiektywną” (1987: 184). Często demonstracyjnie odżegnywała się od ewentualnych posądzeń o intelektualne ambicje, na

przykład mówiła o sobie, że jest „analfabatką” (1987: 222). Nie lubiła używać słów tam, gdzie obraz mówił sam za siebie, dlatego niechętnie nadawała swoim dziełom tytuły, wielu z nich nawet nie podpisywała.

Choć O'Keeffe w końcu zaczęła wyzwalać się z nałożonego jej przez Stieglitz'a gorsetu, skrojonego zgodnie z jego modernistycznym wyobrażeniem ideału kobiety-artystki, balast tych poglądów ciążył długo na ocenie jej twórczości. Po śmierci męża porzuciła na zawsze — i bez żalu — nowojorskie kręgi artystyczne, by w Nowym Meksyku wieść samotny i pracowity żywot wolnej pustelniczki, ale i wtedy nie pozbyła się nadanego jej piętna. Można wręcz powiedzieć, że je wzmacniała, utrwalając swój publiczny wizerunek osoby kierującej się instynktem, pierwotnymi odruchami i emocjami, czerpiącej inspirację bezpośrednio z przyrody bez widocznego wpływu tradycji kulturalnej, która w młodości ukształtowała wrażliwość estetyczną artystki. Jednak gdy po jej śmierci udostępniono badaczom bogaty, liczący ponad trzy tysiące pozycji księgozbiór O'Keeffe, ukazał się, jak napisał jeden z krytyków, obraz „artystki myślącej, przenikliwej i świadomej, znającej się na sztuce, literaturze i myśli teoretycznej” (Grad 1997: 27).

Czy oznacza to, że O'Keeffe przez dziesięciolecia rozwijała swe intelektualne zainteresowania w ukryciu? Na pewno nie afiszowała się z nimi, ale z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że Stieglitz i inni byli niewrażliwi na te cechy umysłowości malarki, gdyż nie pasowały do ich wyobrażeń. W listach O'Keeffe uderza niezwykle wyczucie językowe oraz pisarska samoświadomość i samokrytycyzm, cechy właściwe literatom, ale rzadko przypisywane artystom, do których w powszechnym odczuciu lepiej pasuje antyintelektualny stereotyp utrwalony we francuskim porzekadle *bête comme un peintre* (głupi jak malarz). W 1976 roku malarka opublikowała swoją krótką autobiografię. Już w otwierającym ją akapicie napisała:

Słowo nie ma tak precyzyjnego znaczenia jak kolor. Kolory i kształty mówią dosadniej niż język. (...) Kiedy ktoś słowami chce mi wyjaśniać, co namalowałam, czuję zakłopotanie.
(O'Keeffe 1976: b. s.)

Jednak mimo tych zastrzeżeń, O'Keeffe, podobnie jak Stieglitz, była zanurzona w języku, namiętnie pisała listy i nalogowo czytała. Zapisali łącznie ponad dwadzieścia pięć tysięcy stron, a przecież artystka intensywnie korespondowała również z innymi.

Wielu zaskoczyła literackość autobiograficznego eseju O'Keeffe. W przeciwieństwie do tekstów, które poświęcali jej mężczyźni, pisała ona stylem programowo oszczędnym, bezpretensjonalnym, poniekąd nieefektywnym, wolnym od retorycznych hiperboli i ornamentów, któremu bliżej było do konkretności językowych eksperymentów Gertrudy Stein niż do rozbuchanej, kwiecistej, wręcz melodramatycznej frazy autorów z kręgu Stieglitz'a. Proste zdania oznajmujące, brak metafor, porównań i symboli, niekonwencjonalna interpunkcja oraz idiosynkratyczna ortografia przydają językowi O'Keeffe specyficznej poetyckości, która przywodzi na myśl analogie z czystą i prostą formą jej obrazów. Jednak czy język ten można tak samo poddawać interpretacji wedle założeń „zgenderyzowanej formy”? Czy można go opisać, uciekając się do „somatycznych metafor”? Wreszcie, czy dałoby się go również odczytać jako symboliczny zapis płci i cielesności autorki? Szkoda, że ówczesni recenzenci malarskiej twórczości O'Keeffe nie mieli okazji analizować jej języka jako wytworu tej samej inteligencji i wrażliwości, której szukali w obrazach artystki.

Sama O’Keeffe uważała, że postrzeganie jej malarstwa przez pryzmat plci umniejszało jego wartość. Unikala jednak polemik z tendencyjnymi interpretacjami jej dzieł, nie komentowała cudzych wypowiedzi, nie udzielała wywiadów, a pytania dziennikarzy kwitowała krótkim: „jeśli nie wiecie, o co chodzi, to wasz problem” (G. O’Keeffe, cyt. za: Lisle 1997: 280). Jednak w prywatnej korespondencji czasem zajmowała stanowisko. Cytowaną recenzję Rosenfelda nazwała „żenującą”, dodając:

To, co o mnie wypisują, jest mi obce i całkiem odmienne od tego, co czuję. W ich mniemaniu jestem jakąś niezmierną istotą unoszoną powietrzem i karmiącą się obłokami, a prawda jest taka, że lubię stek wołowy, i to krwisty. (O’Keeffe 1987: 170–171)

Tłumacząc, dlaczego zgodziła się napisać esej autobiograficzny, stwierdziła wprost: „Piszę sama, bo inni wymyślają niestworzone rzeczy na mój temat” (O’Keeffe 1976: b. s.).

Kiedy w latach 60. feministki „adoptowały” ją jako kultową postać ruchu, malarka nie podjęła dialogu z żadną z nich, mimo ich równie licznych, co bezowocnych pielgrzymek do jej pustynnego domu. Zaproszona do wzięcia udziału w wystawie sztuki kobiet w Los Angeles County Museum of Art w latach 70. z premedytacją wybrała do pokazania wyłącznie abstrakcje. A to przecież jej obrazy przedstawiające w nienaturalnym powiększeniu kwiaty, odczytywane jako symbole kobiecej seksualności, były dla feministek kwintesencją dokonań O’Keeffe. Słusznie pyta Barbara Rose, czy gdyby namalował je mężczyzna, również byłyby interpretowane w ten sam sposób (1977: 32).

Jak pisze Griselda Pollock, O’Keeffe w istocie stała się w latach 70. ofiarą swoistego feministycznego rewizjonizmu. W poszukiwaniu „heroicznych wyjątków” próbowano „odzyskać” dla historii sztuki nowoczesnej zapoznane ikony kobiecego modernizmu, ale były to działania „wybiórcze i z założenia doktrynerskie” (Pollock 2016: 104). Wyłuskawszy kilka przykładów niepospolitych artystek, które osiągnęły sukces, w ideologicznym zapamiętaniu młode krytyczki staraly się z ich dokonań uczynić medialną sensację, co doprowadziło do zachwiania proporcji między historycznym znaczeniem tych artystek a ich sztucznie wykreowaną „nad-obecnością” w kulturze współczesnej w postaci naprędce pisanych biografii oraz czysto komercyjnych wydawnictw albumowych, kalendarzy ściennych i pocztówek. Podobnie jak Frida Kahlo, zauważa Pollock, O’Keeffe stała się celebrytką mimo woli, sfabrykowaną ikoną, „nadmiernie sławną, z powodów trywialnych i nie tych, co trzeba”. Rzecz w tym, jak pisze dalej, że te „ważne, inteligentne i wyjątkowe artystki” zostały wyniesione na feministyczny piedestał „z pominięciem etapu poważnej, fachowej i głębokiej analizy” (Pollock 2016: 104). Zamiast oceniać je pod kątem ich (nie) przystawalności do tendencyjnej historii awangardy uprzywilejowującej mężczyzn i ich fantazje o kobietach, Pollock proponuje wnikliwsze spojrzenie na to, co udało się tym artystkom wnieść do sztuki i kultury wbrew (a może dzięki?) uwarunkowaniom, w jakich przyszło im działać.

Z takimi właśnie dylematami musieli zmierzyć się kuratorzy i historycy sztuki przy okazji przypadającej w 2016 roku setnej rocznicy pierwszej wystawy prac O’Keeffe. Wyznaczając nowe horyzonty w oglądzie twórczości tej najsłynniejszej amerykańskiej modernistki, chcieli skończyć z niesprawiedliwym zawężaniem jej znaczącego dorobku do kilku serii obrazów i powierzchownym traktowaniem przeciwieństw, z jakimi musiała mierzyć się jako samotna amazonka awangardy na początku XX wieku. Pod lupę wzięto jej

związek ze Stieglitzem, przekierowując uwagę z wątków biograficzno-romansowych na estetyczno-formalne i wzajemne inspiracje w twórczości obojga, a tożsamość artystyczną O'Keeffe zaczęto badać w ściślejszym powiązaniu z miejscem — geografiami i kulturą regionów Ameryki Północnej związanych z życiem i działalnością malarki. W nowym oglądzie ewolucji artystycznej O'Keeffe zaczęto inaczej sytuować jej zainteresowanie abstrakcjonizmem i tłumaczyć krytyczno-interpretacyjne meandry recepcji jej malarstwa na przestrzeni minionych stu lat.

Podsumowujący historię recepcji malarstwa O'Keeffe w eseju napisanym do katalogu wielkiej retrospektywy, którą 2016 roku przygotowało londyńskie muzeum Tate Modern, Pollock, jak jej liczni poprzednicy, również wysuwa na plan pierwszy wątek płci, ale po to, by pokazać, że w O'Keeffe należy w pierwszej kolejności widzieć artystkę, a „kobiecość” jej sztuki traktować raczej jako kategorię generyczną, nieobarczoną ideologicznym balastem modnego dziś pojęcia *gender*. Jeśli porównać to, jak była postrzegana, kiedy po raz pierwszy wyraźnie zaistniała w kręgach awangardy lat 20., z tym, jak widziano artystkę pół wieku później, gdy „odzyskały” ją amerykańskie feministki, uderza, że mimo znaczącej zmiany optyki — podmiotem interpretującym w tym drugim przypadku były krytyczki i artystki, których świadomość ukształtowała się w czasach radykalnej kontestacji męskiej narracji w historii sztuki — „nowy” ogląd twórczości O'Keeffe był w istocie zaskakująco zbliżony z tym wcześniejszym. Pollock słusznie zwraca uwagę, że kiedy feministki „wyzwalają” seksualność kobiety z klatki męskich wyobrażeń, same mogą wciąż pozostawać niewolnicami własnych fantazmatów (Pollock 2016: 106). Rozważanie, co widzi mężczyzna, a co kobieta, kiedy w centrum uwagi umieszczamy szczegóły żeńskiej anatomii, często prowadzi do bezpłodności — bezpłodności tychże rozważań, co O'Keeffe obnażyła na swoich obrazach kwiatów.

Pollock sugeruje przeniesienie środka ciężkości refleksji o sztuce kobiet modernizmu w całkiem inne rejony. Interesuje ją na przykład, jak modernizm ułatwił kobietom szerszą obecność w świecie sztuki i pozwolił na większą niż kiedykolwiek wcześniej swobodę twórczą, otwierając również przestrzeń własnej podmiotowości kobiet. Nie rezygnując z prób opisanego, jak w dziełach kobiet zakodowana zostaje ich cielesność i seksualność, warto też pytać, w jaki sposób kobiety świadome rozlicznych uwarunkowań (społecznych, kulturowych, politycznych, biologicznych) postrzegają i zaznaczają swoje bycie w świecie i jak wykorzystują w tym celu materiały, narzędzia i języki naznaczone piętnem czasu i miejsca, historii i kontekstu (Pollock 2016: 109).

W swoim studium z 1996 roku, które Pollock przytacza jako przykład takiej pożądanej analizy, Anne Middleton Wagner wysuwa tezę, że większość kluczowych decyzji artystycznych O'Keeffe była prowokowana genderową optyką narracji na temat artystki. Porzucenie abstrakcjonizmu, który O'Keeffe uprawiała w młodości, na rzecz malarstwa przedstawiającego wydawało się z punktu widzenia estetyki modernistycznej awangardy krokiem wstecz, tym bardziej że malarka na główny temat wybrała kwiaty, tradycyjnie „kobiecy” temat, wyeksploatowany do granic możliwości i strywalizowany przez swą oczywistość. Jednak w istocie ten gest był przemyślany i celowy. Skoro nawet abstrakcje O'Keeffe wywoływały reakcje, w których ujawniały się popędy i obsesje związane z seksualnością, artystka postanowiła niejako podać „na tacy” to, czego widzowie i krytycy uporczywie doszukiwali się wbrew jej intencjom. W jednym z listów wyjaśnia, że oprócz kilku obrazów jej najnowsze płótna „są twardo osadzone w rzeczywistości” i mają charakter przedmiotowy. Píše tam:

Postanowiłam spróbować figuratywności, bo nie podobają mi się interpretacje moich dzieł — dlatego wystawiam serię obrazów przedstawiających (...) i jeszcze te dwa obrazy, których nie umiem opisać i nie wiem, skąd przyszły mi do głowy. (O’Keeffe 1987: 176)

Reorientacja O’Keeffe była przewrotna, malarka miała bowiem pełną świadomość, że tematyczna oczywistość wielu z jej płócien przedstawiających jest pozorna. Prawdą jest, że nie są to obrazy „subiektywne”, które przyszły jej do głowy nie wiadomo skąd i których nawet nie umie nazwać. Tytuły narzucają się same, bo przecież każdy kwiat ma konkretną, botaniczną nazwę. Jednak nietypowy sposób przedstawienia botanicznego tematu, polegający na malowaniu wybranego kwiatu w ogromnym powiększeniu, sprawia, że nie jest on jedynie przedmiotem oglądu, okazem do suchej analizy. To, co pozornie dobrze znane — któż nie widział kwiatka? — jawi się jak obnażone monstrum. Powiększenia wydobywają niedostrzegalną w normalnych warunkach anatomie kwiatów, ukazują ich reprodukcyjne organy jako mięsiste i nabrziałe, bezwstydnie przywodzące na myśl intymne części ludzkiego ciała. O’Keeffe otwarcie gra cielesnością, ale dosłowność staje się tu bronią przeciw natrętnym interpretacjom. To tylko kwiat, zdaje się mówić malarka, jednak ironia przeziiera z jej płócien. Teraz O’Keeffe ma narzędzie do polemiki z interpretatorami, którzy, jak Lewis Mumford, w wizerunkach kwiatów widzieli:

wielki wybuch seksu, seksu młodzieńczego, seksu okresu dorastania, seksu dojrzałego, seksu wulgarnego (...), seksu najczystszeo (...), seksu napęczniałego, seksu rozwijającego się, seksu nabrziałego, seksu sflaczałego. (Mumford 1975: 356)

Odpowiada im: „tylko — dziwnym trafem — nikt nie widzi kwiatu — no nie widzi”, i dodaje z satysfakcją:

zmusiłam was, żebyście przez chwilę popatrzyli na to, co ja zobaczyłam, a kiedy już popatrzylście trochę na mój kwiat, przyszły wam do głowy wszystkie wasze skojarzenia, które go wam przesloniły, a piszecie o nim, jakbyście myśleli i widzieli to samo, co myśle i widzę ja — a wcale tak nie jest. (O’Keeffe 1976: b. s.)

Ta gra z widzem w niektórych realizacjach malarskich przybiera wręcz perfidny charakter. W serii sześciu obrazów z 1930 roku O’Keeffe poddaje analizie — którą nazywa formalną, od przedstawienia realistycznego do wyabstrahowanego — kwiat o angielskiej nazwie *jack-in-the-pulpit*, znany botanikom jako arizema, kokorza lub wytryszek. Ale to popularna i dosadna nazwa rośliny, nawiązująca do jej fallicznego kształtu — „wacek na ambonie” — oddaje w pełni zamysł autorki obrazów. O’Keeffe z uporem zaprzeczwała oskarżeniom o prowokację, a interpretatorom komplikowała życie, podając prozaiczne wyjaśnienie:

W lesie, przy domkach letniskowych, rosły dzikie wytryszki — duże, ciemnozielone, i małe, jasnozielone. (...) Przypominałam sobie lekcje wychowania plastycznego z liceum i dokładniej przyjrzałam się tym kwiatkom. Potem namalowałam sześć obrazów. Pierwszy był bardzo realistyczny. Ostatni przedstawiał jedynie słupek⁴. (O’Keeffe 1976: b. s.)

⁴ W angielskim slangu *jack* ma takie samo znaczenie jak polskie żartobliwe określenie *wacek*.

Tak O'Keeffe słowem i płótnem zapędza interpretatorów w kozi róg. Skoro w obrazach, które maluje, zapisane są, jak uporczywie twierdzą krytycy, jej pleć i ciało, jak czytać tę serię? Jeśli patrzeć przez filtr płci, to o której płci tu mowa? Tytuł i falliczny kształt słupka sugeruje męskość, jednak botanicy dobrze wiedzą, że słupek to w istocie organ żeński, a płci męskiej są otaczające go pręciki. Im dalej zagłębialiśmy się w tego typu dywagacje, tym bardziej absurdalne są wnioski, do jakich dochodzimy. Wprawdzie O'Keeffe nie drwi otwarcie, ale trudno się oprzeć wrażeniu, że jej co najmniej lekko ironiczny uśmiech skrywa pytanie, które chętnie zadalaby krytykom: czy moją pleć lepiej widzicie w mojej abstrakcyjnej kresce czy w kwiatach i liściach?

W przeciwieństwie do większości wcześniejszych interpretatorów Wagner i Pollock próbują zrozumieć i opisać istotę paradoksu Georgii O'Keeffe. Artystka nigdy otwarcie nie przyznała, że erotyczne odczytania jej obrazów mogły mieć jakiegokolwiek obiektywne uzasadnienie, z drugiej strony jednak świadomość, że niezależnie od intencji autorki były one na porządku dziennym, musiała w taki czy inny sposób wpływać na jej artystyczne wybory. Być może geniusz malarki polegał właśnie na tym, że znalazła sposób równoważenia implikacji i negacji. Zmysłnym gestem, jednocześnie prowokującym i zaprzeczającym prowokacji, stworzyła przestrzeń, w której nie daje się rozdzielić obecności płci i ciała od ich nieobecności. Jak pisze Pollock, O'Keeffe wypracowała malarski język, który w jednym i tym samym obrazie może być „jednocześnie abstrakcyjny i obiektywny, sugestywnie seksualny i ascetycznie analityczny” i który pozwala „z pomocą farby tworzyć zmysłowe formy tak, by minimalizować ich utożsamianie z ciałem” (Pollock 2016: 113).

Jeśli już musimy rozmawiać o płci malarstwa O'Keeffe, to zamiast sprowadzać interpretację jej dzieł do pytań o pleć w obrazach („czy to kwiat, czy wagina?”⁵), lepiej popatrzmy na nie jako świadectwo myśli, zapis poszukiwań, dociekań i prób. Może wtedy łatwiej będzie zrozumieć rzeczywiste wyzwania, którym O'Keeffe musiała sprostać jako pierwsza dama amerykańskiej awangardy, by zapewnić sobie uznanie i szacunek zarządzających światem sztuki mężczyzn. Wielokrotnie podkreślała, że maluje, „co czuje”, a to wcale nie jest tożsame ze stwierdzeniem, że maluje „jak kobieta”. Mierząc się dziś z dokonaniem O'Keeffe, wnikliwy badacz znajdzie kolejne potwierdzenie istotnego znaczenia płci, różnicy seksualnej i ciała, które zamieszkujemy, ale nie może z góry zakładać, jak przestrzega Pollock, że jest ono jednoznaczne i niezmienne.

⁵ Dnia 1 marca 2016 roku, tj. jeszcze przed otwarciem wystawy w Tate Modern, w dzienniku „The Guardian” ukazał się artykuł zatytułowany *Flowers or Vaginas? Georgia O'Keeffe Tate Show to Challenge Sexual Cliches* (Elis-Petersen 2016).

Bibliografia

- Brennan Marcia (2001), *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, MIT Press, Cambridge.
- Chave Anna C. (1990), *O'Keeffe and the Masculine Gaze*, „Art in America”, No. 1 (78).
- Corn Wanda M. (1999), *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915–1935*, University of California Press, Berkeley.
- Eisler Benita (1991), *O'Keeffe and Stieglitz. An American Romance*, Doubleday, New York.
- Elis-Petersen Hannah (2016), *Flowers or Vaginas? Georgia O'Keeffe Tate Show to Challenge Sexual Cliches*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/01/georgia-okeeffe-show-at-tate-modern-to-challenge-outdated-views-of-artist> [dostęp: 13.01.2018].
- Grad Bonnie L. (1997), *The Book Room. Georgia O'Keeffe's Library in Abiquiu*, „Archives of American Art Journal”, No. 1–2 (37).
- Hartley Marsden (1982), *On Art*, ed. G.R. Scott, Horizon Press, New York.
- Lisle Laurie (1997), *Portrait of an Artist. A Biography of Georgia O'Keeffe*, Washington Square Press, New York.
- Lyness Barbara Buhler (1989), *O'Keeffe, Stieglitz, and the Critics, 1916–1929*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- Mumford Lewis (1975), *Findings and Keepings. Analects for an Autobiography*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York.
- O'Keeffe Georgia (1976), *Georgia O'Keeffe*, Viking Press, New York.
- (1987), *Georgia O'Keeffe, Art and Letters*, ed. S. Greenough, National Gallery of Art, Washington.
- O'Keeffe Georgia, Stieglitz Alfred (2011), *My Faraway One. Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz: Volume one, 1915–1933*, ed. S. Greenough, Yale UP, New Haven.
- Pollock Griselda (2016), *Seeing O'Keeffe Seeing* [in:] *Georgia O'Keeffe*, ed. T. Barson, Tate Publishing, London.
- Rose Barbara (1977), *O'Keeffe's Trail*, „The New York Review of Books”, No. 24.
- Rosenfeld Paul (2016), *The Paintings of Georgia O'Keeffe* [in:] *Georgia O'Keeffe*, ed. T. Barson, Tate Publishing, London.
- Stieglitz Alfred (1916), *Georgia O'Keeffe — C. Duncan — René Lafferty*, „Camera Work”, no. 48.
- Tyrrell Henry (2016), *Esoteric Art at „291”* [in:] *Georgia O'Keeffe*, ed. T. Barson, Tate Publishing, London.
- Wagner Anne Middleton (1998), *Three Artists (Three Women). Modernism and The Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkeley.
-

MIKOŁAJ MARCELA
Uniwersytet Śląski*

Manifesty cyborgów: awangardowa wizja fuzji kobiety z maszyną (Hannah Höch — Giannina Censi — Mina Harker)

Cyborg Manifestos: Avant-garde Vision of Female and Machine Fusion
(Hannah Höch — Giannina Censi — Mina Harker)

Abstract

In *Cyborg Manifesto* Donna Haraway writes: “cyborgs (...) make very problematic the statuses of man or woman, human, artefact, member of a race, individual entity, or body”. This paper returns to the very beginning of thinking about this figure and examines the first protocyborg images created by Futurist and Dada female artists. I also look at *Dracula's* Mina Harker as one of the first Western protocyborg figures. I ask to what extent such images anticipated the new forms of subjectivity and how they made the relation between human-nature and human-technology problematic as well as thinking in categories of gender.

* Zakład Historii Literatury Poromantycznej, Instytut Nauk o Literaturze Polskie
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: mikolajmarcela@gmail.com

Patricia Melzer w książce *Alien Constructions* zauważa, że

[z]arówno kobiece ciało, jak i maszyny w zachodnim dyskursie postrzegane są jako coś odrębnego od męczyzny, racjonalnego podmiotu; jedne i drugie w na pozór paradoksalny sposób postrzegane są także jako bliższe naturze. Maszyny jawią się jako identyczne z mechanicznym funkcjonowaniem zwierząt, którym brak duszy i racjonalności, natomiast kobiece funkcje reprodukcyjne ustawiają je w jednym szeregu z nieracjonalną przyrodą¹. (Melzer 2006: 110)

Melzer wprawdzie tropi nierzadko bolesne i ambiwalentne związki łączące kobiece ciało z jej technologicznym potomstwem głównie we współczesnym kinie *science fiction*, niemniej owo powiązanie kobiet i maszyn w naszej kulturze ma znacznie dłuższą tradycję.

W tradycji tej, jak stwierdza Rosi Braidotti, kobiety (matki) zestawiane były z jednej strony z technologią, z drugiej — z potwornością. Tak pisze o tym w *Podmiotach nomadycznych*: „Chciałabym potraktować sekwencję »matki, potwory i maszyny« zarówno tematycznie, jak i metodologicznie, aby pokazać możliwe między nimi powiązania” (Braidotti 2009: 111). Według Braidotti, w triadzie tej pobrzmiewają wieki wykluczenia kobiet ze sprawowania władzy dyskursu, gdy kobieta sprowadzana była głównie do swojej macierzyńskiej funkcji, natomiast ciało kobiece nakładano albo na obraz ciała potwora, albo przedstawiano jako maszynę reprodukcyjną.

To właśnie wymiar reprodukcji najściślej wiąże z sobą kobietę i maszynę, co rodzi męski lęk. Według Mary Ann Doane: „gdy technologia krzyżuje się z ciałem w przestrzeni reprezentacji, nieuchronnie uruchamia pytanie o różnicę płciową” (1990: 163). W przypadku literatury lub kina grozy i *science fiction* te pytania znajdują odpowiedź albo w obrazach realizacji odwiecznego marzenia mężczyzn o dzieciach zrodzonych z maszyn (zob. Braidotti 2009: 125), albo w „snuciu fantazji i często koszmarów na temat ciągle zmieniających się granic między życiem a śmiercią, nocą a dniem, tym, co męskie, a tym, co kobiece, aktywne i pasywne” (Braidotti 2009: 119–120). Ten drugi przypadek wynika także ze zmiany kształtu kobiecego ciała w czasie ciąży, co powoduje, że jest ono „w stanie obyć się bez pojęcia ustalonej *formy cielesnej*, widzialnych, rozpoznawalnych, jasnych i wyraźnych kształtów, jakie wyznaczają kontury ciała” (Braidotti 2009: 118). Innymi słowy: „»Ona« budzi (...) morfologiczne wątpliwości” (Braidotti 2009: 118).

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia — M.M.

Jednym z najbardziej wyrazistych obrazów przedstawiających opisaną przez Braidotti triadę i przy tym zacierających granice między tym, co męskie, a tym, co kobiece, ale także między życiem a śmiercią, jest figura cyborga. Termin, który po raz pierwszy pojawił się w latach 60. XX wieku w pracy *Cyborgs and space* autorstwa Manfreda Clynesa i Nathana Kline'a, na gruncie nauk humanistycznych spopularyzowany został przede wszystkim za sprawą *Manifestu Cyborga* Donny Haraway. Termin *cyborg* to skrót od *cybernetic organism* i oznacza istotę złożoną z elementów zarówno biologicznego, jak i sztucznego pochodzenia.

Główną funkcją zaadaptowanego przez Haraway pojęcia było ukazywanie faktu, że we współczesnej kulturze niezwykle komplikuje się „status kobiet, mężczyzn, artefaktów, rasy, jednostki czy ciała” (2003: 83). Niemniej, jak zauważa Claudia Springer w *Electronic Eros*, „podczas gdy telewizja, literatura *science fiction* i komiksy sprawdzały różnicowanie i często bardzo pomysłowe sposoby przedstawiania fuzji ludzi z wytworami technologii, filmy głównego nurtu uprzywilejowywały brutalne, męskie figury” (Springer 1996: 96). Dlatego przykładowymi cyborgami są zarówno Cybermeni z serialu *Doktor Who* i Cyloni z *Battlestar Galactica*, jak i rasa Borgów z serii *Star Trek* oraz Darth Vader z *Gwiezdnych wojen*, natomiast do najbardziej rozpoznawalnych cyborgicznych przedstawień do dziś należy *RoboCop* Paula Verhoevena. Mezler zwraca uwagę na fakt, że takie przedstawienia również powiązane były z metaforami płciowymi, ale spełniały całkowicie odmienną funkcję od tej spełnianej przez cyborgów opisanych w tekście Haraway: „twarde, muskularne i uzbrojone męskie ciało przeciwstawione było płynnym, ulegającym nieustannym przeobrażeniom i niestabilnym formom kobiecym” (Melzer 2006: 128). Te — wydawać by się mogło: krąćcowe i przerysowane — wyobrażenia męskości odczytać należy jednak, zgodnie z sugestią Jennifer Gonzalez (1995: 268), jako symptom, reprezentację tego, czego nie można było oddać w inny sposób. Fantazja o utrzymaniu stabilnej męskiej pozycji przy wsparciu technologii wynikała z zagrożeń, jakie wiązały się z nowymi formami (płynnej) podmiotowości, a reprezentowanymi przez (z dużą łatwością zmieniającą swoją formę) kobiece cyborgi czy roboty z serii o Terminatorze, które swoją ostateczną formę znajdują w kobiecej wersji Terminatora z trzeciej części serii.

Co interesujące, opisany zwrot w stronę kobiecych cyborgów niewątpliwie związany jest z fascynacją kulturą wschodnią i jej wpływem na zachodnie narracje popkulturowe. Jak zauważa Sharalyn Orbaugh:

jedna z najistotniejszych różnic między japońskimi i północnoamerykańskimi narracjami o cyborgach w ostatnich latach związana jest z przedstawianiem płci cyborgicznych ciał. W hollywoodzkich produkcjach dominują „męskie” (a właściwie hiper-męskie) cyborgi (...). W przeciwieństwie do nich duży procent najpopularniejszych narracji cyborgicznych w Japonii w ostatnich latach prezentuje radykalne odejście od uproszczonych opozycji binarnych męskie — żeńskie, ludzkie — maszynowe i ja — inny, stanowiących podbudowę nowoczesnej podmiotowości. (Orbaugh 2005: 66–67)

W narracjach tych celem nie jest przedstawianie potworności fuzji maszyny i organizmu, ale próba badania nowych podmiotowości od wewnątrz. Choć takie podejście do cyborgów wydaje się czymś nowym, warto zwrócić uwagę na fakt, że tego typu próby w kulturze zachodniej podejmowano znacznie wcześniej, bo już w dwudziestoleciu międzywojennym. Wówczas używano do tego protocyborgicznych wyobrażeń.

Haraway zauważa wprawdzie, że:

[p]od koniec XX wieku, naszego czasu, mitycznego czasu, wszyscy jesteśmy chimerami, wymyślonymi i sfabrykowanymi hybrydami maszyny i organizmu, słowem, jesteśmy cyborgami.
(2003: 50)

ale zarówno w *Manifestie cyborga*, jak i w *Manifestie cyborgów stowarzyszonych* komplikuje funkcję cyborga. Z jednej strony, jak pisze:

z pewnej perspektywy w świecie cyborgów chodzi o ostateczne zarzucenie sieci kontroli na naszą planetę; ostateczną abstrakcję wcieloną w apokalipsę Gwiezdných Wojen, prowadzonych w imię obrony pokoju; ostateczne zawłaszczenie kobiecych ciał w męskiej orgii wojennej.
(Haraway 2003: 56)

Z drugiej strony cyborg może być według Haraway:

figurą życia wewnątrz sprzeczności, uwrażliwiającą na naturokulturowy wymiar naszych codziennych praktyk, umożliwiającą przeciwstawienie się zgubnym mitom narodzin z samego siebie i akceptację śmiertelności jako nieodłącznej części życia oraz uważność wobec nowo powstałych historycznych hybryd zaludniających świat we wszystkich jego przygodnych wymiarach.
(Haraway 2012: 248)

I choć Haraway wydaje swój *Manifest cyborgów* w 1984 roku — w tym samym roku, w którym na ekrany wchodzi pierwszy film o Terminatorze w reżyserii Jamesa Camerona — próby zmierzenia z dwoma opisanymi wymiarami cyborgów można znaleźć zarówno w dadaistycznych fotomontażach Hannah Höch, jak i w futurystycznym tańcu *Aerodanze* Gianniny Censi.

Dadaistyczne cyborgi — Hannah Höch

Matthew Biro w swojej książce wykorzystuje właśnie figurę cyborga do opisu działań dadaistycznych artystów, w tym fotomontaży Hannah Höch. Jak zauważa w *The Dada Cyborg*:

Zainspirowana konceptem ludzkiej tożsamości jako społecznie konstruowanej i przetwarzanej, Hannah Höch rozwija figurę cyborga w dialogu z Hausmannem i innymi dadaistycznymi artystami, by badać zmienne cechy ludzkiej — na ogół kobiecej — tożsamości w technologicznie rozwiniętych nowoczesnych społeczeństwach. (Biro 2009: 201)

Höch była jedyną kobietą, która odegrała aktywną rolę wśród berlińskich dadaistów. Tworzyła przede wszystkim fotomontaże, za pomocą których transformowała to, co rzeczywiste, w to, co fantastyczne. Twórczość Höch, według Biro, można uznać za swego rodzaju zapowiedź filozofii Donny Haraway. Prace artystki — podobnie jak same „cyborgi”, które były na nich uwieczniane — zachęcają do sprzecznych odczytań, ale także były próbą wywrotowego przetworzenia rzeczywistości. Z jednej strony stawały się nowoczesnymi alegoriami, z drugiej — komentarzami do zastanej rzeczywistości.

Jednym z naczelnych tematów prac Höch jest „nowa kobieta” w Republice Weimarskiej. Za pomocą fotomontaży artystka tworzy alegorie kobiet w codziennym życiu, tropi społeczne, polityczne i instytucjonalne siły je zniewalające. Kluczowe jest przy tym zrozumienie roli nowych mediów i technologii — tylko dzięki rozpoznaniu kobiet jako cyborgów wydawało się możliwe zdystansowanie do systemu, w którym tkwiły, a nawet uwolnienie się z niego. Punkt wyjścia Höch był więc bardzo podobny do tego, w którym zaczyna się myślenie cyborgiczne Haraway. W *Maniście cyborga* Haraway zanotowała:

Przed technologią nie możemy ani uciec, ani wpaść w bezkrytyczną euforię, raczej z optymizmem, radością i kreatywnością trzeba Meduzie spojrzeć w twarz i wymyślić jakieś całkowicie nowe sposoby współżycia z monstrem, którym staliśmy się my sami. (Haraway 1998)

Wpływ na tożsamość nowej kobiety miały przede wszystkim technologie medialne. Jak zauważa Biro w swojej książce, wyobrażenie nowej kobiety w Republice Weimarskiej zawieszono między materialną rzeczywistością a fantazją — z jednej strony termin *nowa kobieta* używany był dla oddania nowych ról, jakie miała now(oczesna) kobieta odegrać (kobiety znajdowały zatrudnienie w medycynie, edukacji, sztuce, ale przede wszystkim w handlu). Był to zatem przeobrażony model kobiecej tożsamości, który reprezentował nowe, otwarte możliwości stojące przed kobietami w dwudziestolecu międzywojennym. Z drugiej strony nowa kobieta była wytworem mass mediów i technologii medialnej, które kreowały ją jako istotę androgeniczną, pod wieloma względami „męską” i odchodzącą od „kobiecych” obowiązków.

Ta paradoksalna sytuacja nakładała podwójne społeczne obciążenie na kobiety, które wiedziały, że są zobligowane do wypełniania tradycyjnie im przypisanych ról, ale też czuły, że powinny spróbować realizować się w nowych przestrzeniach i nowych obowiązkach powierzanych im przez niemieckie społeczeństwo. To między innymi dlatego jednym z głównych zamierzeń Höch była analiza ideologicznego i rewolucyjnego potencjału nowej kobiety:

centrum projektu Höch stanowiło przekształcenie wizerunku kobiecej tożsamości w czasach Republiki Weimarskiej i odkrycie, że w istocie nowa kobieta ma cyborgiczną naturę — z jednej strony hybrydyczność kobiety, jej częściowe skonstruowanie z pomocą nowoczesnej technologii, która zarówno zniewalała kobietę, jak i dawała jej nowe moce, z drugiej centralna rola nowej kobiety jako konsumenta i obiektu reprezentacji w obrębie mass mediów. Z kolei akcentując fundamentalne związki kobiety z nowymi systemami komunikacji i rozrywki, Höch podkreśla rosnącą rolę nowej kobiety jako *trendsettera* determinującego obrazy i narracje w ramach niemieckiego rynku rozrywkowego. (Biro 2009: 206)

Biro za jeden z najważniejszych, ale i najbardziej emblematycznych fotomontaży Höch uznaje *Das schöne Mädchen*, czyli *Piękną dziewczynę*. „Höch przedstawia na nim nową kobietę jako cyborga pozornie pozbawionego mózgu” (Biro 2009: 215). Piękna dziewczyna bez twarzy, którą zastępuje żarówka, sprowadzona jedynie do zgrabnego ciała odzianego w dopasowany czarny strój kąpielowy, z dopiero co zrobioną fryzurą i parasolką w dłoni zażywa promieni słonecznych, siedząc na belce dwuteowej. „Jest otoczona symbolami, które wydają się jej przedmiotami pożądania, ale które także w jakimś sensie jej zagrażają” (Biro 2009: 215). Znaczkę BMW, postać czarnoskórego boksera Jacka Johnsona, z którym

w 1916 roku swoją walkę przegrał Arthur Cravan (dadaistyczny artysta z Nowego Jorku), opona motocyklowa, zegarek czy wał korbowy, który w niesamowity sposób zdaje się stanowić część ciała nowej kobiety. Dopiero gdzieś daleko w tyle, za tym wszystkim, skrywa się jej twarz (i — jak można domniemywać — także umysł). Praca ta może zostać odczytana jako podążanie nowej kobiety-cyborga za dobrami i przyjemnościami, jakich dostarcza zewnętrzny wobec niej świat nowoczesny (wskazane zostają „obszary”, w których realizuje się nowa kobieta: piękno, sport, seksualność, podróże). Przy tym dobra te „przykrywają” świadomość dziewczyny, a zatem także możliwość refleksji nad jej położeniem.

Höch do pewnego stopnia wspiera zatem krytykę nowej kobiety wyrażaną w tamtym czasie między innymi przez Siegfrieda Kracauera (zob. Biro 2009: 206). W tym wyobrażeniu kobieta-cyborg nie ma żadnej kontroli — zamiast tego sprowadzony zostaje do pasywnego konsumenta masowej kultury i zamknięty w świecie dwuwymiarowych zdjęć z gazet i magazynów. Następuje tu „podkreślenie roli mass mediów i kultury konsumpcyjnej jako instytucji, które kreują, kanalizują i wypierają zarówno kobiece, jak i męskie fantazje na temat kobiet” (Biro 2009: 217–218).

Kolejnym fotomontażem wartym analizy z perspektywy cyborgicznej jest *Hochfinanz*, czyli *Finansjera*. W obrazie tym Höch przedstawia to, o czym kilkadziesiąt lat później (na przykładzie między innymi *Terminatora* Jamesa Camerona) pisać będzie wspomniana już Claudia Springer; niemiecka artystka zrealizowała to w zupełnie innej formie. *Finansjera* jest bowiem fotomontażem pokazującym dwa burżuazyjne męskie cyborgi i sugerującym wzajemne powiązanie kapitalizmu, militarystyki i nacjonalizmu w okresie Republiki Weimarskiej. Próżno tu jednak szukać brutalnych, hipermęskich figur. Zamiast tego widzimy wyobrażenie militarne cyborga z pierwszej połowy XX wieku, czyli dziwny twór powstający z połączenia dwóch męskich postaci:

Trzymają broń jak narzędzia, ich głowy i ciała stopiły się z przerośniętymi strzelbami i stoją ramię w ramię zupełnie jakby byli częściami tego samego organizmu. (...) Przemoc i siła tych dwóch przedstawicieli rządzącej klasy ekonomicznej sugerowana jest przez sposób, w jaki trzymają oni swoje narzędzia, strzelby, które stały się częściami ich ciał i głów, ale także przez pokawalkowanie i niedopasowanie części ciała tych dwóch figur oraz fakt, że ich rozmiar w stosunku do innych elementów obrazu sugeruje, że dominują nad środowiskiem. (Biro 2009: 218)

Co istotne, chociaż Höch skupia się w tej pracy na przedstawieniu zagrożeń, jakie płyną z fuzji mężczyzny i technologii, najważniejsze w twórczości tej artystki są kobiety. Tu pojawiają się one za pośrednictwem medium fotografii — Höch wykorzystuje zdjęcie sir Johna Herschela, brytyjskiego chemika z dużymi zasługami dla fotografii, zrobione przez Julię Margaret Cameron w 1867 roku. Tym samym oddaje jej hold i wskazuje ją jako jedną ze swoich inspiracji.

Trzecim fotomontażem domagającym się spojrzenia z perspektywy cyborgicznej jest *Mischling*, czyli *Mieszaniec*. Brak tu wprawdzie obrazów sugerujących fuzję organicznego życia z technologią, ale z pewnością mamy do czynienia z problemem hybrydyzacji i zacierania granic między rasami. Praca przedstawia czarnoskórą kobietę, a właściwie jej szyję i twarz z doklejonym „białym” uśmiechem oraz blond fryzurą. Groza płynąca z tego przedstawienia wynika przede wszystkim z widocznego na szyi modelki cięcia oraz nienaturalności jej uśmiechu. Według Biro, *Mieszaniec* to odpowiedź z jednej strony na niemieckie fantazje

kolonialne, z drugiej — na niemiecką historię związaną z okupacją Nadrenii przez Francuzów w 1919 roku i wysłanie tam przede wszystkim afrykańskich oddziałów z terenów obecnej Algierii, Maroka, Tunezji czy Senegalu. Fotomontaż ten wpisuje się w lęk Niemców przez zmieszaniem etnicznym, który powszechnie wyrażany był na lamach ówczesnej prasy, między innymi w rysunku Olafa Gulbransona w „Simplicissimus”, na którym afrykańscy żołnierze utożsamieni zostali z gorylem — goryl porывa białe niemieckie kobiety, aby je przywłaszczyć i zgwałcić.

Fotomontaż Höch wpisuje się w toczącą się w tamtych czasach debatę nad ideą rasy. Przyjmując, że jest to bardziej konstrukcja medialna, a nie „biologiczny fakt”, można odczytać pracę jako sugestię, że wszyscy jesteśmy „mieszkańcami” i „cyborgami”. Przedstawiony zostaje tutaj cyborg „rasowy” — jednym z celów sztuki Höch jest opieranie się „manii klasyfikacji” panującej w Republice Weimarskiej, o której pisał Helmut Lethen (por. Biro 2009: 237), dążenie do podminowywania i rozmywania klasyfikacji. Dlatego w tej wizji kobiecość i etniczność jawią się jako coś skomplikowanego i niedookreślonego.

Jest jednak w fotomontażu Höch coś ambiwalentnego, ponieważ sam tytuł sugeruje, że istnieje coś takiego jak „czysta rasa”. Ważny też wydaje się wydzźwięk erotyczny tej pracy, wskazujący na seksualizację tego, co egzotyczne. Höch wpisuje się przy tym w dyskusję nad fascynacją dadaistów sztuką prymitywną. Co istotne, fotomontaż sugeruje, że ich ostrzeżenie prymitywizmu było równie mocno stereotypowe i generalizujące oraz rzadko przywiązujące uwagę do szczegółów i różnic co zwolenników czystej rasy.

Höch wykorzystywała zatem „koncept cyborga” do badania nowych form ludzkiej tożsamości w kontekście pozytywnych i negatywnych stron nowych technologii oraz mass mediów. Te „cyborgiczne” fotomontaże były także komentarzem do sytuacji społecznej i politycznej rozmaitych hybryd zastanych, ale i pojawiających się w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Dlatego chociaż prace Höch powstały kilkadziesiąt lat przed ukojeniem pojęcia *cyborg*, wydaje się, że jego wykorzystanie dla opisu fotomontaży jest uprawomocnione — w końcu przedstawione jest na nich zacieranie granic nie tylko między organizmem i maszyną, lecz także między płciami i rasami.

Czy to ptak?! Czy samolot?! Nie! To Giannina Censi!

Drugą artystką awangardową, która tworzyła w dwudziestoleciu międzywojennym i wykorzystywała w swojej działalności „koncept cyborga” na długo przed jego sformulowaniem przez Haraway, jest Giannina Censi. Censi była włoską tancerką i choreografką, która współpracowała z Filippem Tommasem Marinettim. Zainspirowana opublikowanym w 1917 roku przez Marinettiego *Tańcem futurystycznym* w kolejnych latach wcieliła teorię w praktykę. Zafascynowana samolotami i aeronautycznym doświadczeniem w stworzonym przez siebie tańcu *Aerodanze* nie tylko próbowała symulować ruchy i drgania maszyny, jaką jest samolot, lecz także chciała oddać jej wpływ na ludzki umysł i ciało. *Aerodanze* była więc interpretacją mitu maszyny — w jego ramach kobiece ciało zamienia się w maszynę latającą: „wszystko, cokolwiek robił samolot, musiało zostać wyrażone w moim ciele. Leciał, a co więcej, sprawiał wrażenie, że jego skrzydła drżą, że maszyna drżała... Dlatego twarz musiała wyrażać to, co czuł pilot” (Klöck 1999: 400).

Anja Klöck w artykule *Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's „Aerodanze” in 1930s Italy* zauważa, że „tego rodzaju występy miały zatrzeć granice między kobietą i maszyną, materialnością a duchowością, umysłem i ciałem, znaczącym i znaczo-

nym” — „w tym sensie jest to próba stania się cyborgiem w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi wiele lat później Haraway” (Klöck 1999: 408). Haraway wykorzystuje termin *cyborg* i stwarza język, z pomocą którego łatwiej nam interpretować technologie kobiecej prezentacji i autoprezentacji w pierwszej połowie XX wieku, w tym w dwudziestolecu międzywojennym, i o tych technologiach mówić. Także w przypadkach tak paradoksalnych, jak *Aerodanze* Censi — taniec ten, mimo futurystycznego rodowodu (szerzącego wszak pogardę dla kobiet), pokazuje kobietę jako tę, która w pierwszej kolejności (dzięki swojemu ciału) jest reprezentacją fuzji człowieka i maszyny.

Na marginesie twórczości Censi warto także dodać, że to właśnie futuryzm w głównej mierze wpłynął na rozwój cyborgicznych wyobrażeń zwłaszcza w kulturze japońskiej. Jak zauważa Sharalyn Orbaugh:

w 1909, słynny i ceniony pisarz (...) Mori Ōgai przetłumaczył na japoński *Manifest Futurystyczny* Filippa Tommasa Marinettiego — który gloryfikował maszyny i uwłaczał kobietom — zaledwie cztery miesiące po pierwszej publikacji tekstu we wpływowej francuskiej gazecie „Figaro”. To zainicjowało ruch futurystyczny w Japonii, który reprezentowali tacy pisarze, jak Inagaki Taruho, i artyści Kanbara Tai i Okada Tatsuo. Z kolei ich prace zapoczątkowały uwielbienie i gloryfikację technologii w dyskursie obecnym w japońskiej „wysokiej kulturze”. (2005: 65)

Wszystko to w znacznej mierze przyczyniło się do stworzenia późniejszych obrazów przedstawiających przykłady fuzji organizmu ludzkiego i maszyny w postaci japońskich cyborgów.

Wydawać by się mogło, że to właśnie awangardowe artystki, takie jak Höch czy Censi, jako pierwsze dostrzegły, że cyborgiczny potencjał fuzji maszyny i organizmu może oddać nowe doświadczenia kobiet oraz wyłaniające się u progu XX wieku formy ludzkiej tożsamości, które w sposób szczególny były udziałem kobiet. Niemniej pierwszych „protocyborgicznych” wyobrażeń można szukać wcześniej, i to wcale nie w awangardowych pracach. Aby te wyobrażenia znaleźć, należy powrócić do jednej z klasycznych powieści grozy końca XIX wieku — do *Drakuli* Brama Stokera.

Ja, Telegraf — przypadek Miny Harker

Ćwierć wieku przed fotomontażami Höch i tańcem Censi Bram Stoker w *Drakuli* przedstawił swoją wersję nowej kobiety, która staje się swego rodzaju protocyborgiem. Mowa oczywiście o Minie Harker, profeminiście, fascynatce nowych technologii i mediów, która nie rozstaje się ze swoją maszyną do pisania, ale jest także nalogowym konsumentem mass mediów oraz najważniejszym producentem dyskursu na temat tytułowego wampira. Nie jest przypadkiem, że Mina i jej najlepsza przyjaciółka Lucy Westenra zaczytują się w czasopiśmie „Nowa Kobieta”, które przywoływane jest w *Drakuli* dwukrotnie. W czasopiśmie propaguje się treści feministyczne i przedstawia nowy typ kobiety. Mina, komentując sytuację swojej przyjaciółki, której niespodziewanie oświadczyło się aż trzech adoratorów, co spowodowało, że dziewczyna znalazła się w trudnej sytuacji, stwierdza:

Autorki piszące w „Nowej Kobięcie” na pewno kiedyś zaproponują, aby mężczyźni i kobiety, zanim się ze sobą zaręczą, mogli się nawzajem oglądać podczas snu. Chociaż myślę, że w przyszłości Nowa Kobieta nie będzie się zniżać do przyjmowania oświadczeń, sama będzie się oświadczała. I będzie w tym dobra! Jest w tym pewna pociecha. (Stoker 2009: 89)

Ken Gelder w *Reading the Vampire* zauważa, że termin *Nova Kobieta* w późnej epoce wiktoriańskiej „był używany na określenie feministki — niezamężnej, seksualnie wyzwolonej i zorientowanej na karierę” (2001: 78). Mina niewątpliwie jest feministką, ale — co ciekawe — można dostrzec w niej swego rodzaju protocyborga. Podobnie jak cyborgi Höch i Censi, Mina w powieści Stokera konsekwentnie zaciera granice między tym, co męskie, a tym, co kobiece, tym, co ludzkie, i tym, co potworne, biologicznym i maszynowym. Najważniejszy wydaje się moment, w którym bohaterka powieści przedstawiona zostaje także jako maszyna telekomunikacyjna — tak zwany „telegraf cielesny”.

To z kolei skłania do zastanowienia się, czy jednym z ważniejszych momentów w procesie kształtowania się wyobrażenia „kobiecych cyborgów” nie jest połowa XIX wieku i pojawienie się zjawiska tak zwanych „kobiecych mediów” w odpowiedzi na wynalazek telegrafu. Jeffrey Sconce, pisząc o wzajemnym powiązaniu tych dwóch zjawisk (czyli kobiecych mediów i telegrafu), zauważa w *Haunted Media*:

Gdy zasugerowano nieograniczone możliwości przepływu elektrycznej informacji, zdolność telegrafu do oddzielenia świadomości od ciała wydawała się domagać kulturowego opracowania; umiejscowiono tę technologię w samym centrum intensywnego społecznego namysłu oraz politycznych sporów. (...) Komunikacja z duchami wymagała czegoś więcej niż telegraf, czy to elektromagnetyczny, czy duchowy, czy jakkolwiek inny. Duchowy kontakt zależał od równie enigmatycznej technologii „medium”, skomplikowanego odbiornika, który był w stanie kanalizować cudowność duchowej elektryczności poprzez zespół obwodów elektrycznych innego niezgłębionego bytu w XIX-wiecznej nauce, czyli kobiecego ciała. Podobnie jak telegraf, było ono prezentowane przez wielu naukowców epoki wiktoriańskiej jako „maszyna, której nie potrafia zrozumieć”, przez co „kobieca” fizjologia i psychologia stały się głównie obszarem domysłów i naukowej spekulacji. (Sconce 2000: 25–26)

Ta sytuacja miała jednak swój rewers: „badając naukowe niejednoznaczności na temat zjawiska elektromagnetyzmu i jego związku z ich ciałami, kobiece medium uczyniły z »teleobecności« strategię zapewniającą im możliwość umocnienia ich pozycji społecznej oraz emancypacji” (Sconce 2000: 45). Co więcej, to, co dotychczas uważano za słabość kobiet — ich wrażliwość oraz rozbudowaną wyobraźnię, w tamtym czasie okazywało się pozwalać im na przemianę w medium. Telepatia stała się dla kobiet nawet nową formą społecznego autorytetu.

Wszystko jednak skończyło się, gdy kobiece media zaczęły wykorzystywać tę sytuację do prób walki o prawa wyborcze i zmianę statusu społecznego. Odpowiedzią na to były nowe formy kontroli, w tym medyczne teorie hysterii, które nieprzypadkowo pojawiły się właśnie w tamtym okresie (por. Sconce 2000: 46–47). To również znajduje odzwierciedlenie w *Drakuli*. W finalnej scenie, gdy Drużyna Światła powraca do Transylwanii w rok po zabiciu wampira, Mina Murray — now(oczesn)a kobieta, która jeszcze niedawno przeistaczała się w cielesny telegraf i nie rozstawała się ze swoją maszyną do pisania — trzyma w rękach dziecko. Powraca więc do roli, jaką przypisuje kobiecie patriarchalne społeczeństwo.

Żyję, więc jestem cyborgiem

Kobiety, potwory, maszyny — triada ta w niesamowity sposób spotyka się w figurze monstrialnej chimery, hybrydy, fuzji organizmu i maszyny, jaką jest cyborg. Jednak opisane przez Braidotti lęki i pragnienia w naszej kulturze związane z wyobrażeniem kobiety jako maszyny reprodukcyjnej w tekście Stokera zestawione zostały z jeszcze innym obrazem kobiety jako maszyny — maszyny telekomunikacyjnej. Mimo długiej tradycji tego typu przedstawień, sięgającej co najmniej XIX wieku, dopiero od niedawna zaczynamy dostrzegać, jak wielki był wpływ technologii medialnych na kształtowanie cyborgicznej tożsamości kobiet w nowoczesności. Świadomość tego wpływu poprzedza o kilka dekad *Manifest cyborga* Haraway i każe nam szukać źródeł popularnych dziś obrazów fuzji kobiety z maszyną (na przykład w filmie *Ex Machina*) zarówno w fotomontażach Höch z lat 20. XX wieku i tańcu Censi, jak i w powieści Stokera z 1897 roku.

Bibliografia

- Biro Matthew (2009), *The Dada Cyborg*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Braidotti Rosi (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Doane Mary Anne (1990), *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine* [in:] *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, eds. M. Jacobus, E. Fox-Keller, S. Shuttleworth, Routledge, New York.
- Gelder Ken (2001), *Reading the Vampire*, Routledge, London.
- Gonzalez Jennifer (1995), *Envisioning Cyborg Bodies: Notes From Current Research* [in:] *The Cyborg Handbook*, eds. C.H. Gray, H. Figueroa-Sarriera, S. Mentor, Routledge, New York.
- Haraway Donna (1998), *Manifest cyborga*, przeł. E. Franus, http://www.magazynsztuki.home.pl/post_modern/9.htm [dostęp: 14.01.2018].
- (2003), *Manifest cyborga*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1.
- (2012), *Manifest cyborgów stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wynrotowe. Antologia przekładów*, pod red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Klöck Anja (1999), *Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's Aerodanze in 1930s Italy*, „Theatre Journal”, Vol. 51, No. 4.
- Melzer Patricia (2006), *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*, University of Texas Press, Austin.
- Orbaugh Sharalyn (2005), *The Genealogy of the Cyborg in Japanese Popular Culture* [in:] *World Weavers: Globalization, Science Fiction, and the Cybernetic Revolution*, eds. W. K. Yuen, G. Westfahl, A. K. Chan, Hong Kong UP, Hong Kong.
- Sconce Jeffrey (2000), *Haunted Media*, Duke UP, Durham–London.
- Springer Claudia (1996), *Electronic Eros: Bodies and Desires in the Postindustrial Age*, University of Texas Press, Austin.
- Stoker Bram (2009), *Drakula*, przeł. M. Król, Zielona Sowa, Kraków.

TOMASZ ZAŁUSKI
Uniwersytet Łódzki*

Kobieta walcząca o pozycję w polu produkcji artystycznej Samoidentyfikacja, samoorganizacja i samoemancypacja według Ewy Partum

**A Woman Fighting for Her Position in the Field of Art Production
Self-identification, Self-organization and Self-emancipation According to Ewa
Partum**

Abstract

Ewa Partum's conceptual art of the early 1970s consisted in creating a new artistic language but at the same time it bore some traits of feminism and was marked by the figure of what might be called "the touch of a woman". The artist's self-organizational activities which took the form of establishing and running of an alternative art gallery called "Adres" can be also considered as self-emancipatory feminist practice. The gallery was instrumental in Partum's attempts at producing symbolic capital for herself and taking a position in the field of Polish and international neo-avant-garde.

* Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: tomasz.zaluski@uni.lodz.pl

Nowy język sztuki i „dotyk kobiety”

Ewa Partum, polska artystka neoawangardowa rozpoczynająca aktywność twórczą na przełomie lat 60. i 70., jest dziś powszechnie identyfikowana z nurtem sztuki feministycznej. Sztuka Partum wpisywała się jednak w szersze spektrum tendencji artystycznych lat 70. — sytuowała się na skrzyżowaniu konceptualizmu, filmu strukturalnego, sztuki *performance*, działań w przestrzeni publicznej i właśnie praktyk feministycznych. Na początku lat 80., opisując swoją dotychczasową drogę twórczą, Partum wydzieliła wskazała lata 1969–1974 jako okres rozwoju sztuki konceptualnej i czas poszukiwań nowego języka artystycznego oraz rozpoczynający się w 1974 roku okres pracy nad problemami feministycznymi (Dziamski 2012–2013: 95). Dziś jednak artystka zgodziłaby się zapewne z interpretacjami snutymi przez historyczki i historyków sztuki, którzy twierdzą, że właściwie całą jej twórczość można potraktować jako feministyczną. Jak wskazuje na przykład Dorota Monkiewicz, „już na wczesnym etapie twórczości artystki mamy do czynienia z jednoczesnym wcielaniem się dwóch różnych narracji artystycznych — feministycznej i konceptualnej, których odmiennosc i wzajemne relacje miały pozostać jeszcze długo niezauważone” (Monkiewicz 2012–2013: 75). Idąc za tą trafną diagnozą, zacznę od przyjrzenia się wybranym pracom Partum z początku lat 70. Postaram się pokazać, że proces wypracowywania przez artystkę nowego, konceptualnego języka sztuki był od początku naznaczony tym, co można nazwać — wykorzystam tutaj figurę zaczerpniętą z jej prac — „dotykem kobiety”.

Najwcześniejsza realizacja, którą Partum traktuje dziś jako w pełni autorską wypowiedź, powstała w 1965 roku w Sopocie, gdzie artystka spędzała wakacje. Partum wykonała tam działanie *Obecność/Nieobecność*, w którym — szczególnie z perspektywy jej późniejszych prac — można już dostrzec pewne rysy konceptualne, performatywne i feministyczne. Partum rozciągnęła wówczas na ziemi (w plenerze) luźne, nienapięte na blejtram i niezagruntowane płótno, po czym położyła się na nim i obrysowała konturem swoje ciało. Następnie wstała i odeszła, pozostawiając po sobie kalosze i okulary słoneczne — oznaki nieobecności artystki. Fotograficzna dokumentacja drugiej części akcji ukazuje Partum stojącą obok szeregu naciągniętych na blejtramy pustych płócien. Na jednym ze zdjęć jej ciało rzuca cień na płótno, tworząc efemeryczną, sylwetową postać. Partum była jeszcze wówczas studentką — miała za sobą dwa lata studiów malarskich w łódzkiej PWSSP

i właśnie podjęła decyzję o przeniesieniu się na Wydział Malarstwa warszawskiej ASP. W tym kontekście jej działanie można rozpatrywać jako redefinicję malarstwa: przejście od przedstawiania rzeczywistości do procesu wytwarzania indeksalnych śladów przez samą rzeczywistość. Była to w istocie zapowiedź rychłego porzucenia malarstwa, dziedziny pustej, uprzedmiotowionej nieobecności, na rzecz żywej, cielesnej obecności i personalnego działania performatywnego. Nie sposób nie dostrzec, że ciało kobiece, obiekt przedstawienia malarskiego, po wielokroć uprzedmiotawiany w obrazie, jest tu zarazem aktywnym podmiotem twórczym, podmiotem kobiecym, który sam pozostawia ślad w ten sposób, że „wycina” się niejako z obrazu, a tym samym odcina od męskiego habitusu artystycznego o wielowiekowej tradycji.

Nowy, awangardowy język sztuki konceptualnej, jaki na przełomie lat 60. i 70. wypracowała Partum, był ściśle związany z ideami i inspiracjami wypływającymi z „rozszerzonego pola” awangardowej poezji i literatury eksperymentalnej. Artystka zajmowała się wówczas intensywnie zagadnieniami znaku, zapisu, komunikacji, semantyki i generatywności znaczeniowej. Za właściwe medium, w którym poetyckie znaki, zdarzenia i znaczenia mogą się uobecnić i rozwinąć, uznawała z jednej strony materialną realność, z drugiej — wyobraźnię. Jak pisała w swej pracy dyplomowej — manifestie artystycznym z 1970 roku, zatytułowanym *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*,

gospodarowanie wyobraźnią to jedna z prób uczynienia zapisu intelektualnego bardziej obecnym. Wiąże się to z kryzysem określenia „być poetą”. Kryzysem w sensie pozytywnym. Jest to próba pokonania drogi dzielącej zapis intelektualny od standardu wydawniczego i tradycyjnej formy książki. Realizacja poezji może stać się powodem powstania realnego obszaru zagospodarowanego wyobraźnią w sposób rozszerzający jej granice. (...) Słowo w obszarze sztuki nabiera nowej wartości, tworzy inne systemy wyobrażeńiowe. Obszar jest dokładnym określeniem przestrzeni, ale jednocześnie sugeruje inne możliwe formy, wywołuje obrazy domagające się powołania. (E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Ewy Partum 2012–2013*: 125)¹

Z jednej strony Partum chciała więc „skonkretyzować”, „zreifikować” poezję, nadać jej bardziej materialną „dymensję”². Z drugiej strony podkreślała, że poetyckie idee są możliwościami, które istnieją i mogą się w pełni rozwinąć jedynie poza jakąkolwiek materializacją. Tłumaczy to zainteresowanie artystki tym, co sama określa mianem „znaku tautologicznego” (E. Partum, cyt. za: Majewska 2014), czyli egzemplifikującego i ucieleśniającego swoje znaczenie. Z jednej strony Partum rozpatrywała znaki jako elementy materialnej rzeczywistości, z drugiej — traktowała elementy tej rzeczywistości, w tym własne ciało, jako znaki tautologiczne, autoreferencyjne (odsyłające do samych siebie), ale też zdolne do generowania znaczeń dzięki wzajemnym relacjom i konfiguracjom. Dobrym przykładem zastosowania tej podwójnej procedury jest *Śniadanie na trawie wg Édouarda Maneta*, zrealizowane w Elblągu w 1971 roku w trakcie Zjazdu Marzycieli. Partum rozciągnęła wówczas na trawie wielkie płótno z tytułem obrazu Maneta, obok na trawie napisała — „namalowała” — ten tytuł białą farbą, co uruchomiło złożoną grę pomiędzy rzeczą i znakiem,

¹ Więcej o manifestie i realizacji *Obszaru zagospodarowanego wyobraźnią* pisze Karolina Majewska-Güde (2017: 206–232), która ujmuje tę wczesną pracę Partum jako krytykę lokalnych „infrastruktur sztuki”: „sposobów kształtowania praktyki artystycznej poprzez instrukcje wpisane w sposób produkcji, dystrybucji i konsumpcji sztuki” (Majewska-Güde 2017: 208).

² Określenie Ewy Partum (Partum i Załuski 2015).

materialnością i wyobrażeniem, konkretnością i sensem. To jednak nie wszystko. W pracy tej można się dopatrywać próby zyskania pozycji w polu produkcji artystycznej poprzez przechwycenie kapitału symbolicznego, jakim dysponował Tadeusz Kantor, „dyżurny” polski awangardzista lat 60. Praca Partum jawi się jako próba rywalizacji z Kantorem, jest wyzwaniem rzuconym twórcy takich realizacji reinterpreterujących dzieła malarskie przeszłości, jak *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, zrealizowana po raz pierwszy w 1968 roku w Norymberdze jako akcja dokamerowa, a powtórzona rok później jako happening w warszawskiej Galerii Foksal (Guzek 2017: 88). Na tle happeningu Kantora, który niejako ożywił i zmaterializował obraz Rembrandta, gest Partum nabiera radykalizmu: jest depikturalizacją obrazu, a jednocześnie próbą wykorzystania materialnej rzeczywistości jako znaku, który „wywołuje obrazy domagające się powołania”, poza wszelką możliwością materialnej prezentacji, w sferze czystej wyobraźni. Nie bez znaczenia jest wreszcie sam wybór malarskiego pierwowzoru: Manetowskie *Śniadanie na trawie* przedstawia wszak nagą kobietę siedzącą obok dwóch ubranych mężczyzn. Działanie Partum usunęło tę wizualną reprezentację uprzedmiotowionego ciała kobiecego i stworzyło możliwość powołania, w sferze wyobraźni, innych interpretacji motywu „śniadania na trawie”.

Generatywność jest także obecna w działaniach, które polegały na rozrzucaniu papierowych, „letrasetowych” liter w miejscach, gdzie litery mogły zostać rozmieszczone w przestrzeni przez siły lub podmioty niezależne od artystki. Znaki alfabetu lub litery układające się we fragmenty konkretnych utworów poetyckich przesuwaly się pod stopami przechodniów w przestrzeni miejskiej (*Poezja aktywna*, 1971), były też unoszone przez wiatr w pejzażu górskim lub morskie fale (*Poem by Eva*, 1971). Nie chodziło przy tym o aleatoryczne generowanie konkretnych utworów, ale o ewokowanie samej idei lub samego potencjału generatywności, jaką zyskuje poezja uwolniona od tradycyjnych form zapisu i wprowadzona w sferę materialnej rzeczywistości oraz działań performatywnych. Wydaje mi się, że w tych pracach również można dopatrzeć się pewnych rysów zapowiadających feministyczną postawę artystki manifestowaną w późniejszych realizacjach. Pejzaż górski, fale morskie — to wszak kanoniczne obrazy przywoływane w dyskursie estetyki wzniosłości. Można powiedzieć w uproszczeniu: estetyka ta opisuje napięcie pomiędzy materialną rzeczywistością ewokującą lub sygnalizującą ideę czegoś nieskończonego bądź nieogarnionego a samą tą ideą niepodatną na jakąkolwiek materialną prezentację. Estetyka wzniosłości była już wykorzystywana do interpretacji sztuki konceptualnej (Brady 2013: 141). Zastosowana jako kontekst analizy tych — i wielu innych — prac Partum stanowiłaby interesujący trop, tym bardziej że kategorię wzniosłości tradycyjnie łączono z kategorią męskości. Być może zatem realizacje Partum dałyby się odczytać jako próba kobiecego przepisania kategorii wzniosłości. Nie będę tutaj rozwijał takiej interpretacji; chciałbym jedynie zasygnalizować jej możliwość. Sądzę, że estetyka wzniosłości mogłaby rzucić ciekawe światło na istniejące w sztuce Partum napięcie między konceptualizmem a sztuką performace i problematyką feministyczną.

Papierowe litery nie były jedynym sposobem Partum na nadanie zapisowi poezji odmiennej „dymensji”. W 1971 roku powstały dwie inne tego typu prace. Jedną był *Alphabet* — performatywna transkrypcja łacińskich liter na odcisk ust, które pozostawiają na papierze ślad w momencie wypowiedzania poszczególnych głosek. Usta były pomalowane czerwoną szminką, co — zgodnie z kulturową konwencją — pozwalało je uznać za kobiece. Drugą pracą Partum była *My touch is a touch of a woman*, pojedynczy odcisk

uszminkowanych ust na papierze, podpisany tytułową frazą. Obie realizacje składały się na wyrazisty manifest nowego konceptualno-performatywnego języka sztuki, naznaczonego „dotykaniem kobiety”. Język był w nich ewokowany jako fenomen artykułujący się w ustach ucieleśnionego i uplcionego podmiotu kobiecego. „Dotyk kobiety”, *a touch of a woman*, był przy tym figurą na wskroś ambiwalentną: odcisk uszminkowanych ust z jednej strony stanowił znak tożsamościowy pozwalający na identyfikację kobiecych ust, a także wyrażający afirmację kobiecego ciała jako miejsca generowania sensów, z drugiej strony ten sam odcisk przywoływał konwencjonalną oznakę kobiecości, sprowadzającą ciało kobiety do kwestii atrakcyjności fizycznej i zmysłowej przyjemności.

Motyw ten powraca w ostatniej pracy Partum i właśnie tę pracę chciałbym w tym miejscu omówić. W latach 1973–1974 Partum zrealizowała serię krótkich filmów konceptualnych, zebranych pod wspólnym tytułem *Kino tautologiczne*. Jednym z nich jest *Film by Ewa* z 1973 roku. Ten niemy utwór składa się z kilku ujęć, w których widać artystkę prezentującą szereg gestów. Partum stoi i — kolejno — ma palec położony na ustach, zatyka sobie uszy palcami, zasłania dłońmi oczy, zakrywa szczelnie twarz długimi włosami. Następne ujęcia ukazują twarz artystki w bliskim kadrze, z oczami zasłoniętymi papierową taśmą z napisem TOUCH, potem kamera skupia się na samych ustach, następnie znowu ukazuje całą twarz z ustami zaklejonymi papierową taśmą tworzącą znak X, po czym raz jeszcze skupia się na ustach. Sekwencję zamyka widok papierowej planszy ze śladem umalowanych szminką ust artystki i napisem: „My touch is a touch of a woman”. *Film by Ewa* jest przykładem kina strukturalnego, utworem, który odrzuca tradycyjne konwencje fabularno-narracyjne i w zamian prezentuje szereg cielesno-materialnych, tautologicznych znaków, tworzących znaczenia dzięki kontekstowi wzajemnych relacji. Przekaz tych znaków daje się utożsamić z przekazem filmu — dzięki nim film odnosi się do samego siebie i mówi o sobie, informując kolejno, że jest niemy, że nie można go usłyszeć ani dotknąć i że nie liczy się jego warstwa wizualna, lecz jedynie przekaz pojęciowo-znaczeniowy. W ten sposób *Film by Ewa* może manifestować siebie jako medium i utwór sztuki konceptualnej. Nie można jednak pominąć faktu, że ciało, które pełni tu funkcję tautologicznego znaku, jest ciałem kobiety. To kobieta milczy, to kobieta nie słyszy, nie widzi i to kobieta ostatecznie zostaje zredukowana do dotyku. Idąc tym tropem, można potraktować utwór Partum jako krytykę patriarchalnych konwencji, które narzucają artystce jako kobiecie podległość i bierność, zakazują pracy na pojęciach, ideach i znaczeniach, komunikowanych za pomocą raczej „niematerialnych” zmysłów, ostatecznie zaś sprowadzają Partum do funkcji dotyku, zmysłu tradycyjnie uważanego za najbardziej „materialny” i tożsamy ze zmysłowością jako taką. Partum ostentacyjnie wpisuje się w te konwencje, ale tylko po to, aby je zdemaskować i obrócić przeciwko nim samym, zmienić je w narzędzia krytyki patriarchy. To właśnie dlatego dotyk — dotyk artystki jako dotyk kobiety — przestał być w tej sztuce czystą zmysłowością i zmienia się w tautologiczny znak generujący i komunikujący złożone przekazy. Staje się gestem krytyki przesądów i ograniczeń, na jakie artystka-kobieta natykała się w tamtym czasie w polu produkcji artystycznej (zob. też Monkiewicz 2012–2013: 74–90).

Samoorganizacja instytucjonalna — walka o kapitał symboliczny i pozycję

Można zaryzykować tezę, że „dotyk kobiety”, czyli kobiece nacechowanie konceptualnego języka artystycznego, pojawił się początkowo w pracach Partum w wyniku identyfikacji sztuki z osobą artysty. A raczej — i to jest kluczowa sprawa — artystki. Swoiste spersonalizowanie sztuki konceptualnej nie było wówczas czymś niezwykłym wśród artystów mężczyzn. Problem pojawił się, gdy podobną postawę przyjęła artystka kobieta. Bardziej bezpośrednie odniesienie do problematyki feministycznej nastąpiło w sztuce Partum wtedy, gdy przekonała się ona, że będąc kobietą, a co więcej, czyniąc z tego faktu specyficzne znamię swojej sztuki konceptualnej, napotyka w polu produkcji artystycznej na ograniczenia i przeszkody. Czula, że nie jest traktowana jako uniwersalny podmiot komunikacyjny, lecz podporządkowany, partykularny podmiot kobiecy. Bycie kobietą stało się więc dla niej, jako artystki, realnym problemem i ograniczeniem. W tym kontekście trafne wydaje się rozpoznanie Agaty Jakubowskiej, która zauważyła, że perspektywa feministyczna pojawiła się w pracach Partum „w wyniku zaobserwowania znaczenia, jakie ma dla chęci zajęcia pozycji mówiącego podmiotu bycie kobietą” (Jakubowska 2006: b. s.). Zdaniem badaczki, Partum interesowało to,

jak bycie kobietą wpływa na jej możliwości zajmowania pozycji mówiącego/komunikującego się podmiotu. Feminizm tej artystki jest więc niejako wtórny wobec zasadniczych problemów ją interesujących związanych ze współtworzeniem ruchu konceptualnego. Można dodać jeszcze, że ten feminizm jest indywidualny. (...) Ten feminizm był od początku związany ze strategią podejmowaną w negocjowaniu swojego miejsca w świecie artystycznym i poza nim. (Jakubowska 2006: b.s.)

Chciałbym rozwinąć sugestię zawartą w tym ostatnim zdaniu i pokazać, że aspekty feministyczne można dostrzec nie tylko we wczesnej konceptualnej twórczości Partum, lecz także w jej aktywności samoorganizacyjnej. Ta ostatnia była związana ze stworzeniem i z prowadzeniem w latach 70. alternatywnej autorskiej Galerii Adres, wykorzystywanej przez artystkę jako narzędzie budowania własnego kapitału symbolicznego i zajmowania pozycji w polu polskiej oraz międzynarodowej neoawangardy. Samoorganizacja artystki kobiety była jednocześnie feministyczną praktyką samoemancypacji. Partum dążyła do tego, by stać się samodzielną aktorką społeczną, zdolną do budowania i utrzymywania rozległej sieci międzynarodowych kontaktów, organizowania wystaw sztuki konceptualnej i mail artu, a także skupiania wokół siebie neoawangardowego środowiska artystycznego.

W 1970 roku, po ukończeniu studiów w warszawskiej ASP, Partum przeniosła się do Łodzi i zamieszkała w mieszkaniu matki. W tym samym roku zmarł ojciec artystki — spadek po nim stał się dla niej prywatnym źródłem finansowania własnej działalności artystycznej (Monkiewicz 2015: 16). Tuż po przeniesieniu się do Łodzi Partum zaczęła bowiem poszukiwać możliwości organizacyjnych, które pozwoliłyby jej na założenie i prowadzenie autorskiej galerii sztuki konceptualnej. Zanim jednak doszło do jej faktycznego powstania, w kwietniu 1971 roku artystce udało się zrealizować trzydniową akcję-instalację *Legalność przestrzeni*. Na łódzkim placu Wolności artystka zwróciła uwagę na wyrwę po zburzonej kamienicy. Początkowo chciała uczynić przedmiotem swojej pracy samą tę „bezinteresowną” (Partum i Zaluski 2015) przestrzeń i umieścić w niej dwa ogromne lustra, które wypełniłyby ją widokami otoczenia. Zaczęła w tym celu spotykać się i rozmawiać z lokalnymi decydentami. Udało jej się pozyskać dla swej idei Antoniego Szrama, który był

wówczas w Łodzi konserwatorem zabytków i sprzyjał niekonwencjonalnym inicjatywom artystycznym³. Plany te ostatecznie nie zostały zrealizowane ze względu na wysoki koszt luster. Partum wpadła jednak na inny pomysł: chodziło o wypełnienie przestrzeni szeregiem znaków i tablic zakazu. Aby uzyskać oficjalną zgodę na przeprowadzenie akcji, wypożyczenie faktycznych znaków drogowych i tablic informacyjnych oraz wydrukowanie plakatów i katalogów (co miało być sfinansowane z własnych funduszy artystki), udała się do lokalnego Biura Wystaw Artystycznych. Towarzyszył jej artysta Zbigniew Warpechowski. Z relacji Partum wynika, że w trakcie spotkania zadziałał fakt, iż była młodą artystką z Warszawy, legitymującą się dobrą recenzją w jednej z gazet i odwołującą się do swego rodzaju szantażu ideologicznego — prawa młodych twórców do prezentacji nowych form sztuki. Wymaganą zgodę udało się uzyskać, choć pracownik BWA, już po podpisaniu i podstemplowaniu podania, szybko zabranego przez Partum i Warpechowskiego, uświadomił sobie możliwe konsekwencje swej decyzji i wybiegł za artystami, domagając się zwrotu dokumentu (Partum i Załuski 2015; Morzuch 2015: 172). Akcja została jednak zrealizowana. Przestrzeń wypełniła się kilkoma rodzajami przekazów: znakami drogowymi w rodzaju „Zakaz wjazdu” i „Zakaz skrętu w lewo”, wypożyczonymi z Państwowego Przedsiębiorstwa Dróg i Zieleni; pozbawionymi swego normalnego kontekstu i przez to dość absurdalnymi tablicami w rodzaju „Zakaz kąpieli”, „Nie dotykać!”, „Nie deptać trawnika”, „Wejście na wieżę zabronione”; wreszcie, namalowanymi specjalnie na tę okazję, znakami „Wszystko zakazane”, „Zakazuje się zakazywać”, „Zakazuje się pozwalać”. Te ostatnie powstały na tablicach pożyczonych od lokalnego artysty „chałturnika”, który miał je następnie zamalować i wykorzystać do realizacji zleceń monopolisty w dziedzinie prac dla artystów — Państwowego Przedsiębiorstwa Pracownie Sztuk Plastycznych (Partum i Załuski 2015). Podczas otwarcia wystawy Partum jeździła dookoła placu w wypożyczonym samochodzie z megafonem i odczytywała treść sloganów. Ta akumulacja przekazów miała na celu zaburzenie znaczeń konwencjonalnych znaków zakazu i przemianę fragmentu realnej, materialnej przestrzeni w kolejny „obszar zagospodarowany wyobraźnią”: w przestrzeń uwolnioną od codziennych znaczeń i gotową na przyjęcie nowych sensów, poza wszelkimi zakazami lub ograniczeniami. Realizacja była dziełem konceptualnym z podtekstem społeczno-politycznym — aluzyjnym odniesieniem do restrykcyjnego charakteru przestrzeni publicznej w PRL-u. Można się jednak zastanawiać, na ile ten aluzyjny sens był wówczas czytelny ze względu na nowy, konceptualny język utworu (Partum i Grabowska b.r.; Partum i Załuski 2015). Co więcej, niejednoznaczny charakter akcji był potęgowany faktem, że wypożyczone znaki drogowe i tablice informacyjne były pilnowane przez milicję⁴.

W tym samym czasie Partum realizowała swój pomysł stworzenia galerii autorskiej. Odpowiednie miejsce wypatrzyła w klubie Związku Polskich Artystów Plastyków przy ulicy Piotrkowskiej 86. Jak sama wspomina:

³ Antoni Szram był także, wraz z bratem Ewy Partum Konradem Frejdllichem, członkiem łódzkiej formacji artystycznej Grupa Konkret (Jabłońska 2012: 158).

⁴ Inaczej fakt obecności funkcjonariuszy milicji podczas wystawy interpretuje Karolina Majewska, która pisze, że Partum „ukazała niedorzeczność władzy, włączając jej przedstawicieli w trzydniowy happening pilnowania porządku” (Majewska K. 2015: 30). Twierdzenie to nie dotyczy jednak tego, jak akcja artystki i obecność były lub mogły być wówczas faktycznie odczytywane przez widownię.

Było to jakby pomieszczenie na miotły, rupieciarnia, coś w rodzaju martwego kąta. Wtedy pomyślałam sobie, że jeśli ściany pomaluje się na czarno, mogłoby z tego powstać znakomite pomieszczenie ekspozycyjne. Było nieco trójkątne, z jedną lekko zaokrągloną ścianą. Nie kwadratowe. Ja też należałam do Związku i mogłam powoływać się na swoje prawo do robienia czegoś kreatywnego. Mogłam im złożyć propozycję. Kiedy zaproponowałam stworzenie miejsca do dokumentacji ówczesnej sztuki, pomyśleli, że chcą dokumentować ich zebrania, na przykład to wszystko, co miał do powiedzenia prezes. Pokój był zwolniony z czynszu. Był całkowicie oddzielony od innych pomieszczeń Związku i dlatego idealnie nadawał się na galerię.

(E. Partum, cyt. za: Nabkowski 2006: 17)

ZPAP był wówczas hegemonicznym podmiotem instytucjonalnym w polskim polu produkcji artystycznej, rządzonym przez konserwatywną większość środowiska artystycznego, niechętnie lub wrogo nastawioną do nowych tendencji konceptualnych w sztuce. Działanie za zgodą i pod szyldem ZPAP-u wiązało się jednak z pozyskaniem określonego kapitału instytucjonalnego i otwierało cały szereg możliwości działania. Uzyskawszy zgodę na założenie w związkowym klubie Galerii Adres, Partum mogła więc wydawać druki ulotne, plakaty i katalogi organizowanych przez siebie wystaw. Często — i słusznie — podkreślała się, że nazwa galerii odsyła do faktu, iż miała ona prowadzić działalność w zakresie konceptualnej „sztuki poczty”. Niemniej sytuacja, w jakiej powstała ta alternatywna „instytucja”, nadaje jej nazwie dodatkowy sens: artystka potrzebowała „adresu” klubu ZPAP-u jako przepustki do działania.

Programowa ulotka Galerii Adres, będąca jednocześnie zaproszeniem do współpracy, została wydana w 1971 roku. Pierwsza wystawa — prezentacja konceptualnej pracy *Wieża Eiffla. Obecność wysokości*, autorstwa samej Ewy Partum — odbyła się w kwietniu 1972 roku. Tak rozpoczęła się właściwa działalność miejsca. Galeria Adres od początku miała być platformą służącą nawiązywaniu kontaktów z ogólnopolskim i międzynarodowym środowiskiem konceptualnej awangardy. Partum pozyskiwała adresy pocztowe twórców z Europy Zachodniej, Ameryki Północnej i Europy Wschodniej z zagranicznych czasopism, dostępnych w Międzynarodowym Klubie Książki i Prasy, jak również od poznawanych artystów i krytyków sztuki. W ten sposób szybko zbudowała rozległą sieć kontaktów, obejmującą finalnie blisko trzy tysiące adresów, i mogła prowadzić bogatą korespondencję, a także otrzymywać książki i inne materiały na temat zagranicznej sztuki aktualnej, unikatowe i bezcenne w tamtym czasie w Polsce (Monkiewicz 2015: 14; Partum i Załuski 2015). Ulotki i katalogi Galerii Adres, publikowane w profesjonalnej drukarni, sprawiały, że za granicą Galeria mogła się jawić jako profesjonalna, oficjalna placówka wystawiennicza, zajmująca się prezentacją międzynarodowego środowiska twórców sztuki konceptualnej. Publikacje Galerii drukowała Eksperymentalna Drukarnia ZPAP. Jako że produkcja tej „eksperymentalnej” jednostki ograniczała się zwykle do druku ulotek w rodzaju „Tęp muchy”, artystce udało się przekonać jej dyrektora za pomocą kilku butelek wódki oraz argumentu, iż druk materiałów Galerii Adres będzie właśnie okazją do wykazania się „eksperymentalnością” (Monkiewicz 2015: 17; Morzuch 2015: 171; Partum i Załuski 2015). Partum musiała jednak samodzielnie zdobywać i dostarczać papier. Na potrzeby druku *Też o sztuce* Andrzeja Kostołowskiego udało jej się pozyskać deficytowy papier kredowy. Powstanie tego rodzaju publikacji, „pod bokiem” ZPAP-u i dzięki środkom techniczno-instytucjonalnym Związku, budziło zawiść w lokalnym środowisku artystycznym. Galeria Adres, choć osadzona lokalnie, była w istocie

zorientowana na współpracę zagraniczną — w tłumaczeniu korespondencji i wysyłanych materiałów pomagali artystce współpracujący z nią zagraniczni studenci PWSFTViT w Łodzi: Kader Lacta (Abdelkader Lagtaâ) i Rolland Paret oraz przyjaciel Partum — Marek Żychski, pracujący jako nauczyciel języka angielskiego. Na tablicy znajdującej się na zewnątrz pomieszczenia Galerii Partum często wieszala listy od zagranicznych twórców, dokumentację ich koncepcji i działań artystycznych. W ramach szerszej wystawy tego rodzaju materiałów, zatytułowanej *Dokumentacja europejskiej sztuki konceptualnej*, artystka pokazała prace i dokumenty pozyskane od grupy zachodnich, w tym zachodnioniemieckich, artystów i krytyków sztuki. Ktoś musiał o tym poinformować Ministerstwo Kultury i Sztuki, które w oficjalnym piśmie zażądało wyjaśnień w sprawie przygotowania, bez pozwolenia i konsultacji, wystawy artystów z zachodnich Niemiec. Co więcej, zorganizowane przez Galerię spotkanie z Andrzejem Kostolowskim zostało zakłócone incydem wywołanym przez jednego z łódzkich malarzy. Wkrótce Partum otrzymała pismo podpisane przez szefa lokalnego oddziału ZPAP-u Wiesława Garbolińskiego, w którym ten informował artystkę, iż Związek nie będzie „finansować działalności upowszechniającej w skali krajowej, a tym bardziej międzynarodowej”, zawiadamiał o „likwidacji” Galerii Adres oraz prosił artystkę o natychmiastowe opuszczenie lokalu (Monkiewicz 2015: 15–17; Partum i Załuski 2015). Można się zastanawiać, czy na istniejący w tamtym okresie konflikt między środowiskiem konserwatywnych artystów plastyków a twórcami konceptualnymi nie nałożył się szowinizm — wszak Galerię Adres, w bardzo aktywny, brawurowy i agresywny wręcz sposób, „rozpychając się lokciami”, prowadziła artystka kobieta. Warto zauważyć, że w tym samym okresie w klubie ZPAP-u istniały dwie inne galerie konceptualne, prowadzone przez mężczyzn: *100 × 40* Jerzego Trelińskiego i *A4* Andrzeja Pierzgalskiego, które uniknęły podobnego losu.

Archiwum Galerii Adres mieściło się od początku w mieszkaniu matki Partum przy ulicy Rybnej 7d w Łodzi. To właśnie tam po wymówieniu jej lokalu przy ZPAP-ie artystka przeniosła oficjalną siedzibę Galerii. Wydarzenia artystyczne realizowała też jednak poza nią. Pierwsza tego rodzaju sytuacja była bezpośrednią konsekwencją usunięcia Galerii z lokalu w klubie ZPAP-u. Partum zaskarżyła tę decyzję w lokalnym Wydziale Propagandy PZPR. Uciekając się, jak wielu innych artystów i artystek w tamtym czasie, do swoistego szantażu ideologicznego i wspomagając się obecnością współpracujących z nią Marokańczyka Kadera Lacty (Abdelkader Lagtaâ) — przedstawianego jako „towarzysz-komunista z Afryki Północnej” (Partum i Załuski 2015) — oraz anglisty Marka Żychskiego, Partum domagała się poparcia władz dla nowej sztuki. Zdołała uzyskać wsparcie jednej z urzędniczek, która zadecydowała o przekazaniu pewnych funduszy na dalszą działalność Galerii. Dzięki temu artystka zorganizowała wystawę — z plakatem i katalogiem — Endre Tóta. Miało to miejsce w 1973 roku w Klubie Continental, miejscu spotkań cudzoziemców, głównie z Afryki, którzy uczyli się w Łodzi języka polskiego. W 1974 roku artystce udało się z kolei przygotować wystawę Morris Rocket w lokalnym Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy. Kolejne wydarzenia odbywały się już, raczej sporadycznie, w siedzibie Galerii, czyli w mieszkaniu matki Partum przy ulicy Rybnej. Artystka zorganizowała tam między innymi wystawę Zbigniewa Warpechowskiego *Union* (1976) oraz międzynarodowy festiwal filmów konceptualnych i eksperymentalnych *Film as Film*, *Film as Idea*, *Film as Art* (1977) (Monkiewicz 2015: 17–20). Wcześniej, w 1974 roku, przy ulicy Rybnej odbył się także pierwszy w pełni feministyczny performance Partum *Zmiana*, który omówię nieco

dalej. Artystka nadal prowadziła korespondencję i poszerzała kontakty w ramach międzynarodowej sieci wymiany artystycznej.

Jak wspomniałem, działalność samoorganizacyjną Partum, pozwalającą jej — podobnie jak wielu innym twórcom galerii autorskich — zająć istotną pozycję w polu sztuki awangardowej, można potraktować jako samoemancypacyjną praktykę feministyczną. Pewnym paradoksem był fakt, że wśród twórców, których prace Partum pokazywała w ramach Galerii Adres, prawie nie było kobiet. Miało to związek z tym, co Jakubowska określiła jako „indywidualny feminizm” (Jakubowska 2006: b.s.) Partum oraz z dążeniem artystki, aby wykorzystując kapitał symboliczny znaczących twórców mężczyzn, wypracować w polu sztuki własną pozycję. Wynikało to też zapewne z oscylowania Partum pomiędzy podkreśleniem specyfiki kobiecego podmiotu a ciągłymi próbami wpisania się w sferę podmiotowości uniwersalnej, zdeterminowanej i zdominowanej przez mężczyzn.

Sztuka feministyczna

W trakcie wspomnianego już performance *Zmiana* z 1974 roku profesjonalna charakteryzatorka „postarzyła” połowę twarzy Partum. Poszerzona wersja tego wystąpienia, zatytułowana *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, miała miejsce w 1979 roku w łódzkiej Galerii Art Forum, prezentującej konceptualną, performatywną i medialną sztukę neoawangardową. Tym razem nie tylko połowa twarzy, lecz także połowa nagiego ciała artystki została „postarzona” za sprawą charakteryzacji. Performance odbył się przed grupą widzów, którzy mogli oglądać zarówno realne ciało artystki, jak i jego medialną reprezentację na ekranie telewizora. W trakcie działania Partum mówiła o traktowaniu kobiet jako obiektów seksualnych, chirurgii kosmetycznej oraz społecznych reprezentacjach kobiecości. Z taśmy magnetofonowej dobiegał głos odczytujący teksty Lucy Lippard, Valie Export i samej Ewy Partum. Artystka przedstawiła wówczas manifest sztuki feministycznej jako kobiecej praktyki samorealizacji:

Kobieta żyje w obcej sobie strukturze społecznej. Jej model, nieaktualny wobec jej roli obecnie, został stworzony przez mężczyzn i na ich użytek. Kobieta może funkcjonować w obcej sobie strukturze społecznej, jeśli opanuje szkołę kamuflażu i pominię własną osobowość. W momencie odkrycia własnej świadomości, może niemającej wiele wspólnego z realiami jej życia obecnie, wyniknie problem społeczny i kulturowy. Nie mieszcząc się w strukturze społecznej stworzonej dla niej, stworzy nową. Ta możliwość odkrywania siebie, autentyczności swoich przeżyć, praca nad własnym problemem i świadomością, poprzez bardzo specyficzne doświadczenie bycia kobietą w patriarchalnym społeczeństwie, jest problemem sztuki feministycznej. Jest to motywacja tworzenia sztuki dla kobiety artystki. Fenomen sztuki feministycznej odkrywa kobiecie jej nową rolę, możliwość samorealizacji.

(E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Ewy Partum 2012–2013*: 139)

Manifest ten stał się również częścią wystawy i wystąpienia *Samoidentyfikacja* z 1980 roku. Na wystawie prezentowano fotomontaże, na których naga artystka była „wklejona” w pejzaż społeczny PRL-u, ukazujące ją wśród przechodniów, głównie kobiet, a także konfrontujące ją z różnymi sytuacjami społecznymi oraz symbolami władzy. Partum tak wyjaśniała sens prezentowanych prac:

Fotografie te informują o istnieniu szczególnej relacji między faktycznym stanem rzeczy a tym, co zostało na nich przedstawione. Wyznaczniki życia społecznego, określony zespół wzorców dotyczący funkcjonowania jednostki zajmującej określony status społeczny i kulturowy — w tym wypadku kobiety — gdzie pojęcia roli (bycie kobietą, matką, gospodynią domową, człowiekiem określonego zawodu, przedstawicielką społeczności lokalnej) rozumiane jako pewnego rodzaju suma ról, model wytworzony przez tradycję jako pewien zespół funkcjonujący w świadomości społecznej, wzór osobowy kobiety — wytwór kultury patriarcalnej, funkcjonujący w postaci norm życia społecznego, w skuteczny sposób upośledza kobietę, przy pozorach respektu dla niej. Zdarzenia zanotowane jako moja własna interwencja nie wyczerpują tego problemu, są tylko jego postawieniem. (E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Eny Partum* 2012–2013: 141–143)

Zarówno ten komentarz, jak i same fotomontaże uwypuklają indywidualny charakter feministycznego działania artystki, jej wyizolowanie z tła społecznego. Partum zaznacza swoją odrębność, identyfikuje się nie z ogółem, lecz jedynie z sobą — ze swym nagim ciałem, ukazanym tutaj, pomimo iż artystka jest w butach na wysokim obcasie i ma makijaż na twarzy, jako pozbawione kostiumów lub ról społecznych. Prezentuje swoją postawę jako jednostkowe *exemplum*, które może się stać wzorcem samoemancypacji i samorealizacji dla innych kobiet (zob. też Majewska E. 2015: 41–42). W trakcie wernisażu Partum, stojąc nago przed publicznością, powtórzyła manifest stworzony rok wcześniej przy okazji performance'u *Zmiana*, a także zadeklarowała, że będzie występowała nago, dopóki na rynku sztuki i w muzeach kobiety artystki nie zyskają takiej samej pozycji jak artyści mężczyźni. Pokazuje to, że nawet w tym okresie, gdy Partum świadomie rozwijała feministyczną krytykę społeczną, dostrzec można elementy walki artystki o pozycję kobiet w polu produkcji artystycznej.

O ile *Samoidentyfikacja* prezentowała nagie ciało jako znak samoafirmacji egzystencji kobiety wyzwalającej się z patriarchalnych ról, konwencji i ograniczeń, o tyle w serii działań performance *Stupid woman* z 1981 roku, wykonywanych w różnych miejscach i zmienionych wariantach, nagie ciało stało się raczej narzędziem nadidentyfikacji — ostentacyjnego, przesadnego, krytycznego utożsamienia się artystki z rolą „głupiej kobiety” i jej nieautentycznej egzystencji. W trakcie pierwszego z tych wystąpień Partum pojawiła się nago, przystrojona w sznur elektrycznych lampek choinkowych, przy dźwiękach muzyki Marcela Duchampa. Następnie nakładając na twarz maseczkę upiększającą, wypowiadała słowa: „być piękną, pięknie pachnieć, być zakochaną, być miłą dla swojej publiczności, naprawdę być...” (E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Eny Partum* 2012–2013: 145), po czym zaczęła całować mężczyzn z publiczności w rękę. W pracy tej można dostrzec nie tylko krytykę patriarchalnych modeli kobiecości, lecz także krytykę kobiet, które tym modelom się poddają. Na przełomie lat 70. i 80. Partum często podkreślała fakt niezrozumienia jej działań, również przez kobiety, i rosnące poczucie izolacji, zarówno artystycznej, jak i społecznej, a „głupia kobieta”, szczególnie w późniejszych odsłonach wspomnianego performance, zaczęła się przeradzać w kobietę oszalałą. Przywodzi to na myśl znane toposy historii kultury i ikonografii ukazujące szaleństwo kobiety jako przejaw jej zmagania się z opresyjną rzeczywistością i ostatecznie — wyzwolenia z niej.

Historyzacje

Po emigracji do Berlina Zachodniego na początku lat 80. Partum kontynuowała swoje działania w zakresie sztuki feministycznej, a także prezentowała swoje wcześniejsze dokonania artystyczne, starając się zbudować odpowiedni kontekst dla bieżących realizacji. Nie będę jednak omawiał prac Partum z lat 80. i 90. Wspomnę jedynie o akcji z 1992 roku *Polskie artystki mają swoją wielką szansę — dopiero jako żwłoki*. Był to protest przeciwko temu, że na wystawie polskiej awangardy z lat 1930–1990 w Berlinie uwzględniono tylko prace jednej artystki — Katarzyny Kobro. Na wernisażu Partum wraz z grupą asystentek rozdała czarne koperty zawierające kartkę z tytułowym przekazem.

Bardziej metodyczne starania o wpisanie swej sztuki w historię neoawangardowych praktyk artystycznych Ewa Partum podjęła na początku nowego milenium. W 2001 roku w Badischer Kunstverein w Karlsruhe zorganizowano pierwszą wielką retrospektywę jej prac i dokumentacji działań, z okresu działalności zarówno w Polsce, jak i w Niemczech. Po tej wystawie Partum zaczęła szukać polskiej instytucji — muzeum lub galerii sztuki — która byłaby gotowa przygotować podobny pokaz. Był to niewątpliwie dobry czas dla tego rodzaju inicjatyw. Około 2000 roku w Polsce rozpoczęła się bowiem rewizja historii rodzimych praktyk artystycznych późnych lat 60., lat 70. oraz początku lat 80. Proces ten obejmował wprowadzenie do dyskursu profesjonalnej historii sztuki oraz do przestrzeni wystawienniczych instytucji muzealnych i galeryjnych tych względnie niedawnych fenomenów historycznych, które do tej pory pozostawały wykluczone, pominięte, zapomniane, nieznane lub uznane za nieistotne.

Jakkolwiek czas wydawał się sprzyjający, to polskie instytucje nie były gotowe na przyjęcie Ewy Partum i jej sztuki. Liczne listy z pytaniami o możliwość zorganizowania retrospektywnej wystawy, jakie artystka skierowała do muzeów i galerii między 2002 i 2004 rokiem, nie doprowadziły do żadnych zobowiązujących ustaleń. W 2004 roku, w trakcie XI Festiwalu „Fort Sztuki” w Krakowie i Katowicach, odbywającego się pod tytułem *Dokumenta dokumentu — dokumenta sztuki*, Partum w proteście przeciwko niemożności zorganizowania jej wystawy zaprezentowała tę korespondencję jako swoją realizację artystyczną — wykorzystała ją jako narzędzie krytyki instytucjonalnej i walki o uznanie swych dokonań w trwającym procesie historyzacji i przewartościowań sztuki lat 70. Należy przy tym zaznaczyć, że propozycja zorganizowania wystawy, kierowana do polskich instytucji, była powiązana z określoną ofertą finansową: wystawa miała być finansowana lub współfinansowana ze środków niemieckiej fundacji Kulturstiftung des Bundes⁵. Wkrótce po wspomnianym symbolicznym proteście impas został przelamany i zaczęły się prace organizacyjne nad dwiema indywidualnymi wystawami sztuki Ewy Partum, które ostatecznie odbyły się w 2006 roku: prezentację w gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa przygotowała Aneta Szyłak, natomiast w warszawskiej Królikarni — Dorota Monkiewicz.

Zanim obie wystawy doszły do skutku, Partum przeprowadziła akcję będącą świadectwem napięć i konfrontacji, jakie zaistniały między artystką a obydwoma kuratorkami. W 2005 roku zorganizowała performance-dyskusję zatytułowaną *Nienystawa*, do której zaprosiła Szyłak i Monkiewicz. Wydarzenie stało się dla artystki okazją dla zmanifestowania krytycznego stosunku do zasad rządzących procesem historyzacji i instytucjonalizacji

⁵ Według relacji artystki, wkład finansowy fundacji Kulturstiftung des Bundes wynosił 450 tys. euro (Partum i Żaluski 2015).

jej sztuki. Zaprotestowała wówczas przeciwko temu, co postrzegala jako manipulowanie kontekstami i znaczeniami jej sztuki przez współczesne kuratorki i kuratorów, starających się dopasować realizację Partum do własnych konceptów interpretacyjnych i wystawieni- niczych, a pomijających autorski głos (zob. też Majewska K. 2014). Niezależnie od moż- liwej oceny walki, jaką toczy tu Partum — walki o przywrócenie jej pracom źródłowych kontekstów lub intencjonalnych znaczeń — trzeba zauważyć, że dzięki tego rodzaju ge- stom artystka daje świadectwo postawie wywodzącej się ze sztuki konceptualnej. Chodzi o potrzebę, dostrzegalną u wielu przedstawicieli i przedstawicielek tego nurtu, kontrolo- wania znaczeń własnych prac poprzez opór stawiany ich instytucjonalnemu zawłaszczaniu i manipulowaniu nimi przez historyków oraz historyczki sztuki (Kosuth 1996: 407–412). To krytyczne nastawienie Partum wobec rekontekstualizacji jej prac stanowiło — wraz z konfrontacyjną postawą, będącą rysem osobowościowym artystki — ważny czynnik w procesie historyzacji jej sztuki oraz ustalania jej pozycji w polu historii sztuki lat 70. i 80. Dziś Partum zabiega w mniejszym stopniu o to, by uznano jej wkład w rozwój sztuki feministycznej — to już się poniekąd dokonało — w większym zaś o to, by doceniono rangę jej realizacji konceptualnych.

Bibliografia

- Brady Emily (2013), *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*, Cambridge UP, Cambridge.
- Dziamski Grzegorz (2012–2013), *Speaking as a Woman. Dlaczego w sztuce konceptualnej było tak niewiele artystek?* [w:] *Ewa Partum*, pod red. A. Szylak, B. Partum, E.M. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk.
- Guzek Łukasz (2017), *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Toruń.
- Jabłońska Karolina (2012), *Działania konceptualne w łódzkim środowisku plastycznym na przykładzie Grupy Konkret*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 6.
- Jakubowska Agata (2006), *Niemożliwość porozumienia — feminizm indywidualny Ewy Partum*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5852> [dostęp: 10.10.2017].
- Kosuth Joseph (1996), *Intention(s)*, „Art Bulletin”, Vol. 78, No. 3.
- Majewska Ewa (2015), *Ewa Partum czyli feminizm który nadchodźi* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Majewska Karolina (2014), *O ubohistorycznianiu konceptualizmu i interpretacji feminizmu. Rozmowa z Ewą Partum*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/31875> [dostęp: 10.10.2017].

-
- Majewska Karolina (2015), *Legalność przestrzeni* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Majewska-Güde Karolina (2017), *Obszar zagospodarowany wyobraźnią (1970). Ewa Partum wobec lokalnych infrastruktur sztuki*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI”, Vol. 3.
- Monkiewicz Dorota (2012–2013), *(Jej) ciało i tekst. Fragmenty* [w:] *Ewa Partum*, pod red. A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk.
- Monkiewicz Dorota (2015), *O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej w Polsce na przykładzie Galerii Adres w Łodzi* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Monografia twórczości Ewy Partum* (2012–2013), zebrane przez A. Stepken, przeł. E. Partum, D. Monkiewicz, uzup. B. Partum i in. [w:] *Ewa Partum*, pod red. A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk.
- Morzuch Maria (2015), *Wywiad z Ewą Partum* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Nabkowski Gisłind (2006), *Nieprzyjemne poczucie maskarady. Droga „literowej milionerki” Ewy Partum do poezji konceptualnej i feministycznej tematyki gender* [w:] *Ewa Partum 1965–2001*, pod red. D. Monkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.
- Partum Ewa, Magdalena Grabowska (b.r.), *Stworzenie nowego języka sztuki*, <https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124> [dostęp: 15.12.2017].
- Partum Ewa, Tomasz Załuski (2015), *Legalność historii sztuki. Ewa Partum i łódzka scena artystyczna*, nagranie ze spotkania 12 lutego 2015 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi, archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.
-

ALINA ŚWIEŚCIAK
Uniwersytet Śląski*

Natalia LL jako artystka neoawangardowa

Natalia LL — the Neo Avant-garde Artist

Abstract

The paper shows Natalia Lach-Lachowicz (Natalia LL) as a neo avant-garde artist whose works in a specific maximalistic way are very close to the main currents of avant-garde trends: newmediality (photograph), minimalism, conceptualism, performance, body-art, pop-art and feminist art. The paper concentrates mainly on the mutual influencing features of conceptualism, consumptionism and feminism in Natalia LL's works and pays attention to the emancipational potential of her works of the 70s and 80s.

* Zakład Krytyki i Literatury Ponowoczesnej, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: alina.swiesciak@gmail.com

Podobnie jak początkowo Ewa Partum debiutująca w latach 60. na rynku sztuki Natalia LL chciała być pełnoprawną uczestniczką życia artystycznego, można by powiedzieć: artystą, a nie artystką funkcjonującą na specjalnych, bo wydzielonych z „neutralnej” płciowo artystycznej przestrzeni, prawach. Ale — paradoksalnie — jeśli autorce *Fotografii intymnej* się to udało, to dzięki tematom feministycznym albo — ujmę rzecz nieco ostrożniej — tematów, które nie stawiają oporu feministycznym interpretacjom. Bo mocna pozycja Natalii LL w świecie sztuki związana jest w znacznej mierze z wczesnymi, pochodzącymi z lat 70. pracami artystki, które zagwarantowały jej obecność na światowych wystawach sztuki feministycznej. Toteż ironizowanie Natalii LL na temat feminizmu, odcinanie się od rodzących się wówczas na Zachodzie idei — przy czym bardziej od teoretycznych manifestów niż od artystycznych manifestacji — na niewiele się zdało; do dzisiaj bywa ono tłumaczone nieprzystawalnością sytuacji społecznej i politycznej kobiet z Europy Wschodniej i Europy Zachodniej oraz nieobecnością teorii feministycznych (drugiej fali feminizmu) w krajach bloku socjalistycznego (zob. Piotrowski 2007: 183–184). Nie mając teoretycznych podstaw i funkcjonując w ramach narzuconej ideologii równości, generującej co prawda nierówności, ale odczuwane przede wszystkim politycznie, wschodnioeuropejskie artystki nie miały zbyt wiele szans na świadomie feministyczne działania, wiele z tych kobiet jednak tym, co nazwano działaniami protofeministycznymi czy feministycznymi interwencjami (zob. Kowalczyk 2013: 13), przyczyniło się do wzmocnienia artystycznego światowego feminizmu, a nawet go dodatkowo uwiarygodniało, dowodząc, że ma on szersze niż kapitalistyczno-rynkowe podstawy społeczne.

Konceptualizm

Natalia Lach-Lachowicz mogłaby uchodzić za artystkę bodaj najpełniej i najwszechstronniej realizującą w Polsce idee sztuki neoawangardowej¹. W pracach tej autorki spotykają się nowe media (w ówczesnej Polsce to głównie medium fotograficzne), typowy dla minimalizmu serializm, konceptualizm, performance i body art. Nie bez znaczenia są także popartowy konsumpcjonizm i oczywiście feminizm.

¹ Jakkolwiek Piotr Piotrowski formalistyczne tendencje konceptualizmu Natalii LL każe traktować jako potwierdzenie modernistycznych ram tej twórczości (zob. Piotrowski 2005: 402–403).

W krytyce i podręcznikowych ujęciach sztuka lat 60. i 70. wiązana jest przede wszystkim z konceptualizmem — wraz z Andrzejem Lachowiczem, ze Zbigniewem Dłubakiem i z Antonim Dzieduszyckim Natalia LL współtworzyła Permafo, obok Foksalu najważniejszą polską grupę artystów konceptualnych, mającą własną galerię, prowadzącą własne czasopismo i cieszącą się zainteresowaniem najbardziej aktywnych krytyków tego czasu, takich jak Jerzy Ludwiński czy Jan Świdziński. Właśnie jako artystka konceptualna, a także autorka tekstów teoretycznych (w konceptualizmie granica między tymi aktywnościami jest, jak wiadomo, płynna), zaliczana jest do grona twórców, którzy bezpośrednio przyczynili się do uwolnienia polskiej sztuki od ograniczeń, jakie wiązały się z dominacją piktoriaizmu. Po pierwsze, używa przede wszystkim medium fotograficznego, do którego z czasem dochodzą akcje, seanse, instalacje i performance. Po drugie, jako artystkę-teoretyczkę Natalię LL interesuje przededefiniowanie tego, czym jest, jak powinna być rozumiana sztuka. W przeciwieństwie jednak do Kosutha czy członków grupy Art & Language autorka ta nie zamyka sztuki w przestrzeni mentalnej, nie jest zwolenniczką idei czystej artystycznej tauleologiczności, ale każe łączyć operacje intelektualne z wizualnością — jakkolwiek wizualnością przededefiniowaną, traktowaną jak język i podlegającą analogicznym prawom. Sztuka w rozumieniu Lach-Lachowicz jest więc działaniem na znakach i znaczeniach. Nie podporządkowuje się rzeczywistości ani nie jest z nią tożsama, nie powinna się w niej — jak chcieliby niektórzy artyści neoawangardowi — rozpuścić (zob. Natalia LL 2004d: 19)², ale dąży do rozumianej modernistycznie autonomii, jest konstrukcją, sztucznością, co prawda wspomaganą doświadczeniem rzeczywistości, ale tylko po to, by ułatwić „formułowanie morfologii znaków (...) doskonale przezroczystych wobec tej rzeczywistości” (Natalia LL 2004d: 19).

Fotografia, często rozumiana jako najbardziej neutralne wobec świata medium, traktowana jest więc przez Natalię LL jako działanie na modelach rzeczywistości, zastępujące tradycyjną symboliczną relację pomiędzy rzeczywistością, artystą i dziełem sztuk (Natalia LL 2004e: 30). To najbardziej przezroczyste medium, jak pisze artystka, okazuje się też medium najbardziej „wprawnym dla przedstawienia idei sztuki, która jest badaniem możliwości sztuki” (Natalia LL 2004e: 30).

Trwale przywiązana do problemów metaartystycznych, związanych z definiowaniem sztuki i separowaniem jej od nie-sztuki (zob. Natalia LL 2004f: 37), Natalia LL sytuuje się w gruncie rzeczy na styku modernizmu i neoawangardy. O tym, że awangardowe tendencje przeważały, zdecydował stosowany przez artystkę wobec własnego programu artystycznego system sprawdzeń — od początku teoretyczne modele podlegały w jej projektach egzystencjalnej weryfikacji (choć równie dobrze można by uznać, że te „egzystencjalne weryfikacje” nie wymagają teoretycznego podżyrowania). Jako konceptualistka postesenccjalna (w rozumieniu Łukasza Rondudy, separującego skrajnych konceptualistycznych autonomistów od egzystencjalnie i pragmatystycznie nastawionych artystów postesenccjalnych — zob. Ronduda 2009: 94–103) Natalia LL łączy zatem teorię ze „sprawdzaną sobą” artystyczną praktyką.

Na przecięciu tych tendencji sytuuje się już „sztuczna fotografia” Natalii Lach-Lachowicz, tyleż zaświadcza o rzeczywistości, co jej przecząca. Estetyczna odpowiedniość sztuki i świata, a tym samym idea fotograficznej neutralności to estetyczne mity — „sztucz-

² Nieformalną redaktorką tomu *Natalia LL — teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL* — i kuratorką wystawy, której towarzyszyła premiera tego tomu, zatytułowanej *Podsumowania* — jest Agata Smalcerz.

na fotografia” jest wynikiem racjonalnych, zobiektywizowanych działań na podlegających operacjom matematycznym modelach, ale mimo że „rejestruje” sytuacje, które nigdy nie miały miejsca, może pełnić funkcje poznawcze:

Fotografia nie jest więc zapisem rzeczywistości, a „realną” metarzeczywistością, w której mogą istnieć takie zapisy, które jako realne byty w realnej rzeczywistości istnieć nie mogą. Są natomiast możliwe do zobaczenia — bo przecież ich autentyczny wygląd fotografia przedstawia, a zatem możliwe do pomyślenia, jako że musimy uznać za izomorficzne znakowanie wizualne i mentalne. (Natalia LL 2004c: 69)

Wiarygodność fotografii nie polega więc na utrwalaniu tu i teraz, ale na „rozszerzonej referencji”: fotografia to „lustro pokazujące nas w kilku wymiarach i poza realnym czasem” (Natalia LL 2004c: 70). Zgodnie z tym metafizycznym rozumieniem fotografii — jeśli o czymś ona zaświadcza, to jedynie o ludzkim istnieniu (zob. Natalia LL 2004c: 70).

Konsekwencją holistycznego traktowania sztuki, polegającego na równoważeniu i równouprawnieniu kategorii intelektualnych, wizualnych, egzystencjalnych, a w końcu także metafizycznych, jest nowe ustawienie relacji sztuka – rzeczywistość, ustawienie, by tak rzec, demokratyczne, bez wzajemnych zawłaszczeń. Poszukiwania filozoficzne — w tym przypadku Husserlowska fenomenologia — prowadzą Natalię LL w kierunku sztuki alogicznej czy pozalogicznej, zbudowanej „z tej samej materii co mózg człowieka” (Natalia LL 2004f: 38), ale ostatecznie pozamaterialnej, bo będącej bytem intencjonalnym, świadomościowym, ejdetycznym. Od tego miejsca droga artystyczna autorki Śnień wiedzie już bezpośrednio do czynnych w neoawangardowych nurtach akcjonistycznych kategorii: intuicji, mitu i rytuału. Miejscem styku z rzeczywistością, a zarazem narzędziem, materią artystyczną, jest w tej twórczości ciało.

Ciała nie sposób jednak pomijać również we wcześniejszych pracach artystki. W znacznej mierze to właśnie dzięki niemu są one tak intrygujące — zracjonalizowany metaestetyczny porządek dyskursu korygowany czy rozbijany przez żywioł cielesności okazał się wyzwaniem dla krytyków i badaczy, wyprodukował wiele różnych, spierających się z sobą interpretacji. W tym takie, które ten metaestetyczny, formalistyczny dyskurs traktują jako paradoksalny komentarz do stanowczo ważniejszej we wczesnych pracach, prawdziwie rewolucyjnej krytyki maskulinistycznej kultury (zob. Piotrowski 2005: 402–403).

Od znakowej natury sztuki do konsumpcji

Pierwsi polscy komentatorzy twórczości Lach-Lachowicz zauważają raczej jej biegun racjonalistyczny (czemu trudno się dziwić, bo drugi, cielesny, był i nieprawomyślny, i w Polsce dotąd nieobecny). Sytuację tę zmienia zasadniczo moment, w którym o prace Natalii LL upomniali się feministki, zapewniając im inny obieg oraz związane z nim nowe, cieleśne i płciowe — odtąd nieredukowalne — ramy interpretacji.

Dla tego pierwszego etapu recepcji typowe wydają się analizy semiotyczne, w tym komentarz Jana Świdzińskiego, który „program wizualny” Natalii LL nazywa gramatykalizacjami (zob. Świdziński 2004: 39). Już tutaj jednak dają o sobie znać pewne idee niemieszczące się w ramach metaartystycznych, hiperracjonalnych teorii. Gramatyka języka fotograficznego, jak pisze Świdziński, regulowana jest z jednej strony parametrami i mechanizmem działania urządzenia, a z drugiej innymi niż właściwe znakowi językowemu prawami percepcji, związanymi z koniecznymi zapośredniczeniami w percepcji samej

rzeczywistości. Natalia LL dokonuje takich operacji na znakach, które są ingerencjami w rzeczywistość. Wrażenie obiektywności fotografii związane jest z konwencjonalnością języka fotograficznego. Każde odejście od przyjętego wzorca obrazowania wiąże się z zaprzeczeniem obiektywizmowi przedstawienia. W taki sam sposób „działa” styl realistyczny — zorientowany na generowanie wrażenia obiektywności „referowanego” świata. „Obiektywistyczne” fotografie Natalii LL — na przykład te tworzące cykl *Sztuka konsumpcyjna* — można by interpretować w taki właśnie sposób: jako obrazy „prawdziwego” stanu rzeczy. Na *Sztukę konsumpcyjną* składają się jednak bardzo podobne do siebie, ale nieidentyczne ujęcia tej samej postaci, co — zdaniem Świdzińskiego — daje szansę na potraktowanie gry różnicą morfologiczną nie tylko jako gry znaczeniami, lecz także jako ingerencji w rzeczywistość — język fotograficzny, rozumiany podobnie jak język naturalny kształtowany przez wzajemne oddziaływanie na siebie *langue* i *parole*, tyleż podporządkowuje się istniejącym kodom wizualnym, co — za pomocą drobnych różnic korygujących model — zmienia sposoby postrzegania rzeczywistości (zob. Świdziński 2004: 41).

Zwolennikiem semiotycznej analizy wczesnych prac Natalii LL, w tym *Sztuki konsumpcyjnej* i *Sztuki postkonsumpcyjnej*, jest również Achille Bonito Oliva. Prawodawca transawangardy, który bardzo niewiele uwagi poświęcił polskim artystom, pisze o Natalii LL:

Używa twarzy jako systemu znaków. Przy pomocy aparatu fotograficznego ustawionego na przeciw modelki rejestruje zmiany jej fizjonomii w ich czasowym następstwie, uwypuklając różne formy wyrazu. Te serie zdjęć nie tyle zgłębiają psychologię, co ukazują granicę i próg, poczynać od których ciało zmienia się w znak. (Oliva 2004: 56)

Oliva nie mówi jednak o znaczeniach tego znaku — te dopowiadają polscy autorzy i autorki. W interpretacjach traktowana zazwyczaj prześmiewczo estetyzacja zachowań konsumenckich łączy się z medialnymi, głównie reklamowymi, praktykami przedstawiania i ich erotyzacją. Grzegorz Dziamski pisze o podwójnym sensie tytułu cyklu: „Tematem *Sztuki konsumpcyjnej* jest jedzenie, ale także »konsumowanie« sztuki przez współczesną kulturę wizualną, reklamę, modę, rozrywkę, Efektem tego połączenia jest erotyzacja jedzenia, ukazanie jedzenia jako seksualnego fantazmatu” (Dziamski 2010: 230). *Sztuka konsumpcyjna* pozwala się zatem wpisać w działania popartowe. Modelki bawiące się różnymi produktami spożywczymi — głównie dewizowego pochodzenia lub trudno dostępnymi — gryzące, liżące, wreszcie zjadające je, seksualizują żywność i czynność jedzenia. Trudno nie zwrócić uwagi na falliczne kształty bananów, kielbas czy paluszków lub „spermopodobieństwo” galaretek i kisielu. David Crowley pisze więc, że prace te stanowią „prowokacyjny komentarz na temat pożądania i potrzeby”, przywołujący na myśl równie prowokacyjne, bo pozornie wyłącznie prokonsumenckie, a w gruncie rzeczy subwersywne działania takich popartowych artystów, jak chociażby Richard Hamilton (zob. Crowley 2016: 113–114).

Estetyka polskiej artystki jest jednak bardziej zmysłowa od estetyki popartowców — można by powiedzieć: to świadoma roli ciała jako miejsca zmysłowo-estetycznej percepcji somaestetyka — do której bardzo daleko admiratorom tekturowych opakowań i zimnych znaków towarowych (por. Crowley 2016: 115). Jakkolwiek w jednym i drugim przypadku trudno wyznaczyć granicę pomiędzy akceptacją a negacją zachowań konsumenckich, to, co robi Natalia LL, można chyba traktować jako odważniejszą od jej amerykańskich wersji artystyczną perwersję o politycznych konotacjach. Chodzi nie tylko o zwiększoną dawkę

seksualności, która w pop-arcie była dużo staranniej odmierzana i traktowana dosyć konwencjonalnie, a przez to mniej niepokojąca (zob. Crowley 2016), lecz także o nieoczywistą deziluzję, stawiającą w dwuznacznym świetle „socjalistyczną moralność”, cielesność łączy tu wszak dwa obszary zakazane: seksualność i towarowość, a tym samym zrównuje je w statusie zarówno przedmiotu grzechu, jak i obiektu pożądania. Kojarzony z kulturą nadmiaru angloamerykański pop-art w pracy Natalii LL wypróbować swoje możliwości w kulturze braku, co — paradoksalnie — skutkuje bardziej perwersyjną formułą artystyczną. Pornograficzne konteksty towarowej reklamy w pop-arcie nigdy nie są manifestowane wprost, w *Sztuce postkonsumpcyjnej* wpatrzone w odbiorcę oczy modelki mają, jak się wydaje, wywoływać podniecenie. Tyle że niejasny pozostaje towarowy kontekst tej reklamy — reklamowanie nieobecnych na rynku parówek i „mitycznych” bananów to raczej kpina z rynku, polityki rynkowej i samej reklamy. Puste miejsce po znaku towarowym — bo i tak można by czytać *Sztukę postkonsumpcyjną*: jako sztukę „po konsumpcji” albo „zamiast konsumpcji” — zostaje więc przejęte przez pornografię — ale to pornografia z jednej strony kompromitowana przez kontekst polityczno-społeczny, a z drugiej przechwycona przez estetyczność wynikającą z partycypacji w polu sztuki.

Pomiędzy znakiem a ciałem

Strategia balansowania pomiędzy wyraźnie zadaniem porządkiem wizualnym a cielesnością, widoczna między innymi w sekwencyjnych cyklach *Fotografii intymnej*, *Sztuki konsumpcyjnej*, *Sztuki postkonsumpcyjnej*, matematycznych kombinacjach (*Natalia !*), zestawieniach obrazowo-słownych (*Natalia ist sex*), pod koniec lat 70. zaczyna ustępować w twórczości Natalii LL innym tendencjom. Przez jakiś czas metafizycznie rozumiana intuicja i duchowa konstytucja ciała pozwalają się jednak uzgodnić z konceptualnym rygoryzmem.

Zdania kategoryczne z obszaru sztuki postkonsumpcyjnej (1975) są jeszcze, jak mówi Natalia LL, próbą zastosowania w fotografii gramatyki wizualnej (zob. *Wywiad Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL* 2004: 241). Sekwencyjności autoportretowych ujęć autorki odpowiada tu quasi-naukowy porządek zdań na temat sztuki. Jako że relacje między aksjomatycznym metaartystycznym dyskursem a porządkiem wizualnym są czysto arbitralne, a poszczególne „aksjomaty” niekoniecznie się dopełniają — nieraz są bliskie sprzeczności — można by zaakceptować komentarz na temat tej pracy pochodzący od samej artystki, sugerujący kompromitację idei wzajemnej przekładalności porządków wizualnego i językowego (zob. *Natalia LL* 2004g: 63). Równie dobrze można by jednak potraktować *Zdania kategoryczne...* bardziej ogólnie, jako przykład strategii właściwej sztuce konceptualnej (czy też sztuce pojęciowej albo sztuce niemożliwej — zob. Ludwiński 1971). Strategia ta polega na podejmowaniu w każdym „fakcie artystycznym” (Ludwiński 1971) wysiłku konstruowania, ciągle na nowo, definicji sztuki, będącej w gruncie rzeczy nieustannie ponawianym pytaniem o jej naturę³.

Tutaj niezwykle ważne wydaje się jednak, kto zadaje te pytania. Kod wizualny i językowy są co prawda nieprzechodnie, ale zestawione w taki, a nie inny sposób tworzą obrazowo-tekstową całość, której autorką jest Natalia LL — jako człowiek, kobieta, artystka łącząca te rzekomo niezbieżne porządki. Cała rzecz jeszcze się komplikuje, gdy dostrzeżemy, że autoportretowe fotografie Natalii LL ze *Zdań kategorycznych...* odsyłają

³ Propozycję Ludwińskiego omawia Luiza Nader (2009: 83–112).

do analogicznych ujęć modelki — tyle że nagiej — w *Sztucznej fotografii* (1975). Nie towarzyszą im „zdania”, zmultiplikowany zostaje jedynie obraz kobiecego ciała, które — przez tę multiplikację zakłócone — stawia opór zarówno seksualnej, jak i intelektualnej lekturze.

Cykl *Zdania kategoriyczne...* można również czytać, podobnie jak *Sztukę konsumpcyjną*, feministycznie: idea nieprzekładalności odnosi się wszak nie tylko do kodu językowego i wizualnego, lecz także do traktowanych jako niekompatybilne kodów męskiej racjonalności dyskursu i kobiecej wizualizacji zseksualizowanego ciała — które w tej pracy doskonale się uzgadniają (zob. Jakubowska 1997: 130–131). Cykl ten wprowadza poziom metarzeczywistości i właściwe „sztucznej fotografii” „izomorficzne znakowanie wizualne i mentalne”, o których mówiła artystka w *Śnieniu* — stanowi tym samym rodzaj przejścia do okresu wyobraźniowo-intuicyjnego twórczości Natalii Lach-Lachowicz.

Wydawać by się mogło, że w swoich pracach z drugiej połowy lat 70. i początku 80., na które składają się seanse śnienia czy akcje artystki polegające na odciskaniu kształtu jej ciała w ziemi, Natalia LL porzuciła myślenie o sztuce w kontekście racjonalnego porządku na rzecz irracjonalnych procedur, których podstawą stały się ciało i rytuał. Tymczasem zarówno z komentarzy Lach-Lachowicz, jak i z opracowań krytycznych wynika, że te bodyartowe performance’y, podczas których artystka po prostu śpi w postawionej przez siebie piramidzie albo w pełnej widzów galerii (*Śnienie*, od 1978) czy też nago dotyka ziemi (w Pienińskim Parku Narodowym), powtarzając zjawiska kosmiczne: osiemnaście gwiazdozbiorów północnego nieba (*Punkty podparcia*, od 1978), to nie tylko próba partycypowania Natalii LL w mitycznym czy też kosmicznym porządku, ale przede wszystkim kolejne, z pewnością niewykluczające czynnika intelektualnego czynności poznawcze. Mimo że uprzywilejowują one procedury paralogiczne i środki nietechniczne, zapewniają „poznanie przez sztukę”. Podstawowym elementem tych procedur jest ciało, które „poprzez magiczny gest staje się dziełem sztuki” (Natalia LL 2004b: 94). Ten magiczny gest to z jednej strony transfiguracja pojmowana na wzór transfiguracji Chrystusa zmartwychwstałego, przejście cielesności w duchowość, które zapewnia dwuwymiarowość ciała jako „materii duchowej”, z drugiej zaś traktowany już niemistycznie proces o skomplikowanym podłożu psychofizycznym, w *Śnieniach*, *Stanach skupienia*, *Punktach podparcia* na metafizycznym gruncie motywacje filozoficzno-religijne spotykają się bowiem z nauką i ezoteryką.

Przy projekcie *Śnienia* i opracowywaniu jego wyników współpracowali z Natalią LL psycholog kliniczny Marian Krzysztan i fizyk Bonawentura Kochel. Ten pierwszy badał energię powstającą w piramidzie, którą uznawał za katalizator biochemiczny i bioelektroniczny, ten drugi dzięki *Śnieniom* sformułował koncepcję nowej nauki: geometroniki, określającej „współzależność form przestrzennych świata ożywionego i nieożywionego” (Natalia LL, Kochel i Lachowicz 2005: 39⁴). W jednym i drugim przypadku naukowe i ezoteryczne konteksty działają na rzecz, jak mówi Krzysztan, „awangardowego programu artystycznego (...) głoszącego podmiotowy, ekstremalny charakter sztuki” (Krzysztan 2005: 21), która nie musi już przybierać formy materialnej, może być stanem świadomości — jeśli przyjąć założenia psychologii ezoterycznej i „psychologii fałowej” — oddziałującym nawet na procesy nieświadome mimowolnie reagujących na artystkę widzów.

⁴ Premiera tomu *Natalia LL. Sny i śnienia* towarzyszyła wystawie *Całość części* (BWA Wrocław, Galerie Sztuki Współczesnej), której kuratorką była Agata Smalcerz.

Feminizm

Dosyć daleko od tych ezoterycznych enuncjacji Natalii LL i takichże sposobów rozumienia jej sztuki lokują się najbardziej atrakcyjne — i zarazem najbardziej znane — jej odczytania: feministyczne. Dotyczą one przede wszystkim najwcześniejszych prac Lach-Lachowicz, ale feministycznego (w tym ekofeministycznego) opracowania doczekały się również prace z przełomu lat 70. i 80.⁵ W ostatnich tekstach krytycznych, powstających po 2000 roku, szukających porozumienia pomiędzy wczesnymi projektami Natalii LL a jej twórczością najnowszą, także znajdziemy odwołania do feministycznych idei⁶.

Sama Natalia LL zachowuje do feminizmu spory dystans; również dzisiaj nie usiłuje wpisywać się w nurt, za którego polską prekursorkę mogłaby z powodzeniem uchodzić — i mimo wszystko uchodzi. *Sztuka konsumpcyjna* i *Sztuka postkonsumpcyjna* powstały, jak pisze artystka, z jej zainteresowania zwykłymi, codziennymi czynnościami, przede wszystkim jedzeniem, a właściwie kojarzącym się fizjologicznie, ale konotującym także sensy psychologiczne i filozoficzne⁷ wchłanianiem. Oprócz filozoficznych Natalia LL przywołuje raczej sugerowane wcześniej metaartystyczne (dochodzenie do „istoty fotografii” — *Wydawnictwo Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL* 2004: 241) i polityczno-rynkowe („kpina ze świata dojrzałej konkretności” — Natalia LL 2004h: 121), a nie feministyczne konteksty tych prac. Jak pisze, „Feminizm to była późniejsza sprawa” (*Wydawnictwo Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL* 2004: 241). A jednak żaden późniejszy projekt artystki nie wpisuje się tak „naturalnie” w feministyczne dyskursy — o żaden inny też nie upominały się zachodnie feministki.

Warto zachować umiar — o entuzjazmie feministek komentujących twórczość Natalii LL wiemy wszak od samej artystki, która w rozmowie z Krzysztofem Jureckim przywołuje swoją korespondencję z Lucy Lippard z 1971 roku (*Wydawnictwo Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL* 2004: 241–242). Znana amerykańska krytyczka przysłała Lach-Lachowicz manifest Gisele Kaplan i „złożyła propozycję” objęcia feministycznego przedstawicielstwa na Europę Wschodnią, na co polska artystka zareagowała wielce powściągliwie:

Filozofia manifestu była dość banalna i mało odkrywczą. Postulowała, że kobieta ma osiągnąć w społeczeństwie to, co w Polsce lat siedemdziesiątych, w kraju realnego socjalizmu, kobiety osiągnęły. W naszej rzeczywistości poza trudami macierzyństwa otrzymały bowiem prawo do cierpienia, ciężkiej pracy i odpowiedzialności ponad ludzkie siły. Feministki więc trochę mnie śmieszyły. Irytująca była wiara feministek, które chciały stworzyć własną feministyczną teorię i historię sztuki. (...) Myślę zresztą, że prawdziwe zrozumienie filozoficznego aspektu kobiecości i feminizmu może spełnić się tylko w intymnym zespoleniu z mężczyzną. (*Wydawnictwo Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL* 2004: 241–242)

⁵ Na temat ekofeministycznych kontekstów twórczości Natalii LL zob. M. Fowkes, R. Fowkes 2016: 99–100. Agata Jakubowska proponuje również feministyczną interpretację *Śnież*. Jej zdaniem, widz obcujący z ciałem Natalii LL odczuwa niekompletność przedstawienia — to, o co chodzi w projekcie, czyli sen, jest dla odbiorcy rzeczywistością niedostępną. „Podająca się” publiczności zgodnie ze wzorcami kulturowej obecności kobiet artystka mówi równocześnie, że sama jest gdzie indziej, że istnieje jakieś kobiece „gdzie indziej” (zob. Jakubowska 1997: 120).

⁶ Na kontynuacyjność jako zasadę tej twórczości wskazuje na przykład kuratorka jednej z ostatnich wystaw Natalii LL Ewa Toniak. Taki też jest zamysł książki *Natalia LL. Secretum et tremor* (2015) (zob. *Artystka nie-spokojna* [Adam Mazur rozmawia z Ewą Toniak i Małgorzatą Szczyńskiak] 2015: 64–77).

⁷ Natalia LL mówi o „tajemnicy wchłaniania zewnątrzności” (Natalia LL 2004h: 121).

Sama Lucy Lippard sformułowała jednak pod adresem *Sztuki konsumpcyjnej* wyraźne zastrzeżenie, które można by uzgodnić z przywołanymi poglądami Natalii LL:

Muszę przyznać, że mam niewiele sympatii dla kobiet, które fotografują się w czarnych pończochach, podwiązках i butach, z olbrzymimi piersiami i nieśmiałymi zapraszającymi spojrzeniami (...). To może być parodia, ale artyści rzadko śmieją się ostatni. Kobieta, która robi użytek z własnej twarzy lub ciała, ma prawo robić to, co chce. Ale istnieje tu wąska granica między męskim wykorzystaniem kobiety dla erotycznej podniety a potępieniem tego przez kobietę.
(Lippard, cyt. za: Brozman 2004: 160)

Jakkolwiek nie było to stanowisko odosobnione, należy dodać, że właśnie tę nieoczywistość, zawieszenie pomiędzy emancypacją a dobrowolnym poddaniem się patriarchalnej kontroli — w innej, rynkowej wersji dostrzegalne również w „popartowej” interpretacji *Sztuki konsumpcyjnej* — podnoszono także jako największy walor pracy Natalii LL⁸. Ironia, nieoczywista kpina, witalna radość mająca u podstaw erotyczną konsumpcję same w sobie miały wówczas potencjał emancypacyjny, nie tylko naruszały oparte na hierarchicznym podziale ról płciowych zasady polityki widzenia, ale były wręcz politycznie wywrotowe⁹.

Polska wersja *pin-up girl* wydaje się bardziej wyzwolona niż jej wczesne amerykańskie prototypy, na czele z Marilyn Monroe, o której pisano w prasie: „najpyszniejsze danie dnia” (zob. Łuksza 2016: 135). Na temat sukcesu słynnej blondynki bawiącej się jedzeniem banana mówiła nieco tym zdziwiona Natalia LL, że to w gruncie rzeczy przypadek — modelkę w *Sztuce konsumpcyjnej* było dużo więcej, ta najbardziej jednak przypadła do gustu oglądającej je publiczności, najprawdopodobniej ze względu na typ urody: zdecydowała ładna, lecz banalna buzia¹⁰. Tak też mówiono o Marilyn: „dziewczyna z sąsiedztwa”. Fantazmatyczny wymiar wizerunku modelki Natalii LL, bezpruderyjnej, a zarazem naturalnej i niewinnej, wydaje się oczywisty — i musiała to być blondynka, bo „[g]łupota głupiej blondynki jest z zasady naturalna, gdyż oznacza, że blondynce obca jest racjonalność świata. Obce jest jej również jego zepsucie” (R. Dyer, cyt. za: Łuksza 2016: 140). Tak o społecznej legitymizacji seksualności, jaką utożsamiała Marilyn Monroe, pisał Richard Dyer. Eksces zseksualizowanego ciała, jaki reprezentowała Marilyn Monroe, przystawał jednak świetnie do konsumpcyjnego społeczeństwa, natomiast będąca wcieleniem równie niewinnej seksualności i stanowczo bardziej bezpruderyjnie zachęcająca widza do zabawy (*playmate*) modelka Natalii LL zakłóca ten czytelny porządek reprezentacji. To nie kobiecość, która uwalnia od strachu przed seksualnością, ale seksualność stanowiąca zagrożenie — zarówno dla męskiej fantazji, jak i dla zbudowanej na ascetycznym rygorystycznym retoryki systemu politycznego PRL-u. *Sztuka konsumpcyjna* bowiem to nie tyle „masturbacyjna fantazja”, jak

⁸ To między innymi pogląd Ditty Behrens, która wyróżnia Natalię LL na tle innych artystek obecnych na wystawie *Frauen — Kunst — Neue Tendenzen*, przypisując jej pracom niespotykane u pozostałych dowcip i autoironię (zob. Behrens 1991: 311). Na wypowiedź niemieckiej krytyczki powołuje się Dušan Brozman (zob. Brozman 2004: 160).

⁹ Piotr Piotrowski analizuje wczesną twórczość Natalii LL w kontekście prac artystek i artystów Europy Środkowo-Wschodniej tematyzujących ciało — na różne sposoby podważają one zasady, na których opiera się polityka tożsamości i związana z nią kultura męskiego spojrzenia. Systemy autorytarne, by funkcjonować bez zakłóceń — pisze Piotrowski — muszą respektować te zasady, ich naruszenie ma więc wymiar zarówno podmiotowej transgresji, jak i politycznej rewolucji (zob. Piotrowski 2005: 368–425).

¹⁰ „Ela M miała twarz regularną, naiwną, przeciętną i zarazem niezwykle banalną” (Natalia LL 2004a: 261).

można było określić Marilyn, ile wykorzystująca tę fantazję i w jakimś sensie wyzwolona od niej masturbacyjna praktyka artystyczna.

Późniejsze, pochodzące z lat 80., 90. i ostatnich cielesne projekty Natalii LL, mimo że łatwo dają się interpretować w kontekście feministycznych praktyk artystycznych, nie wywołują już sporów wśród krytyków. Po pierwsze, stanowią kontynuację neoawangardowych tendencji widocznych we wczesnych pracach artystki — co, rzecz jasna, można traktować jako zaletę tej twórczości, stanowiącej wyraźną całość; po drugie — wydają się zarówno estetycznie, jak i ideologicznie „stabilne”, oczywiście, trudno zatem porównywać je do rewolucyjnej, transgresyjnej *Sztuki konsumpcyjnej*.

Bibliografia

- Artystka niespokojna* [Adam Mazur rozmawia z Ewą Toniak i Małgorzatą Szczęśniak] (2015) [w:] Natalia LL. *Secretum et tremor*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Behrens Ditta (1991), *Frauen-Kunstaustellungen im deutschsprachigen Raum, eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984*, Universität Hamburg, Hamburg.
- Brozman Dušan (2004), Natalia LL — zgodnie z „prawem i rytmem ogona” [w:] Natalia LL — *texty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- Crowley David (2016), *Sztuka konsumpcyjna i inne przykłady estetyki towarowej w Europie Wschodniej w czasach komunizmu* [w:] Natalia LL. *Nie tylko „Sztuka konsumpcyjna”*, pod red. A. Jakubowska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Dziamski Grzegorz (2010), *Przełom konceptualny i jego wpływ na teorię i praktykę sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Fowkes Maja, Reuben Fowkes (2016), *Jestem na Ziemi: kosmiczne wymiary i miejsce natury w twórczości Natalii LL* [w:] Natalia LL. *Nie tylko „Sztuka konsumpcyjna”*, pod red. A. Jakubowska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Jakubowska Agata (1997), *Kobieta wobec seksualności — podporządkowana, uniekłana czy wyzwolona? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej*, „Artium Quaestiones”, nr 8.
- Kowalczyk Izabela (2013), *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu* [w:] tejsze, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań.
- Krzysztań Marian (2005), *Seans „Śnienia” Natalii w piramidzie* [w:] Natalia LL. *Sny i śnienia*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.

- Ludwiński Jerzy (1971), *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra”, nr 4.
- Łuksza Agata (2016), *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Nader Luiza (2009), *Konceptualizm w PRL*, Fundacja Galerii Foksal–Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Natalia LL (2004a), *Biennale w Paryżu* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004b), *Body art i performance* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004c), *Hipoteza* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004d), *Język wizualny* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004e), *Permafo i inni* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004f), *Sztuka i niesztuka* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004g), *Śnienie* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- (2004h), *Teoria głony* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- Natalia LL, Bonawentura Kochel, Andrzej Lachowicz (2005), *Architektura geometroniczna* [w:] Natalia LL. *Sny i śnienia*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- Natalia LL. *Secretum et tremor* (2015), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Oliva Achille Benito (2004), *O Natalii LL* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- Piotrowski Piotr (2005), *Polityka tożsamości — sztuka ciała* [w:] tegoż, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Piotrowski Piotr (2007), *Sztuka według polityki* [w:] tegoż, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Payj*, Universitas, Kraków.
- Ronduda Łukasz (2009), *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, koncepcja wydawnicza P. Uklański, Polski Western–Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra–Warszawa.
- Świdziński Jan (2004), *Gramatyzacja Natalii LL* [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.
- Wymiad Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL* (2004) [w:] Natalia LL — *teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*, Galeria Bielska BWA–BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała–Wrocław.

ANNA KAŁUŻA
Uniwersytet Śląski*

Przechwycenia estetyzacji — Zofia Kulik *Ogród (Libera i kwiaty)*

Detournement of Aestheticization — Zofia Kulik *The Garden (Libera and Flowers)*

Abstract

The aim of the article is to discuss the work of Zofia Kulik *Garden (Libera and flowers)* in the context of artistic detournement. Kulik, playing a game with the aesthetic principles of presenting masculine and feminine body in patriarchal culture, shows how subversive repetition can be. The artist questions various orders of power, avoiding masculinization and the feminization of the male body.

* Zakład Krytyki i Literatury Ponowoczesnej, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: Anna_Kaluza@poczta.onet.pl

Polskie artystki neoawangardowe w latach 70. nieczęsto zajmowały się przedstawianiem męskiego ciała. Raczej koncentrowały się na tworzeniu obrazów ciała kobiecego. Wykorzystywały przy tym rozmaite strategie nadidentyfikacji, odwołując się do cielesno-plciowych norm kulturowych. To także zasada działania większości artystek europejskich i amerykańskich: od czasów wzmożonego zainteresowania sztuką feministyczną możemy obserwować rozmaite gry z estetycznymi ideologiami kobiecych reprezentacji oraz koncentrację na tym, by przedstawić niedopuszczane w ramach „męskiej” historii sztuki aspekty kobiecego życia. Wydawać by się mogło, że to tradycja dla artystek identyfikujących się z krytyką systemu patriarchalnego nie do ominięcia: tymczasem powstające w latach 90. prace Zofii Kulik, w których kadruje ona męskie ciało, dowodzą, że tak nie jest. W najbardziej znanych fotomontażach, jak *Gotyki Między-Narodowy* (1990), *Emblemat* (1990), *Msza pierwszomajowa* (1990), *Strażnicy iglicy* (1990), *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* (1990), *Marsz, marsz, marsz* (1990), *Liść I* (1997) oraz cyklach fotomontaży *Archiwum gestów* (1996–2004) modelem jest Zbigniew Libera, artysta i przyjaciel Zofii Kulik. Artystka wykonała około 700 fotografii, na których męskie ciało powiązane jest ze znakami władzy, przemocy i terroru polityczno-symbolicznego: „Ciało męskie uwięzione jest [tu — A.K.] w różnych znakach ideologicznych, a jednocześnie je współtworzy” (Leszkowicz 2012: 447).

Kulik rzadko odwołuje się do innych systemów znaków niż te, które odpowiadają za figury władzy, dominacji i ujarzmiania. Znajdziemy jednak w pracach artystki wyjątki od tej reguły: na pewno takim wyjątkiem jest cykl *Ogród (Libera i kwiaty)* z lat 1996–2004. Jak pisze Tomasz Fudala, „Kulik, zainteresowana od dawna problematyką wielokrotnej reprodukcji dzieła, oparła *Ogród* na bazie jednego negatywu, wykorzystując tę samą pozę modela dla całej serii” (Fudala 2004). Nagie męskie ciało nie jest tu wkomponowane w złożony układ symbolicznych znaków władzy, ale zostaje stowarzyszone, mówiąc najogólniej, z porządkiem biologiczno-roślinnym. Podobnie Kulik postąpiła w pracach z cyklu *Motyw ludzki: Libera — Bożonarodzeniowa choinka* (1990) czy też w pracy *Libera — koronka* z 1990 roku.

Wyjątkowość przedsięwzięcia zakreślonego w cyklu roślinno-ludzkich fotomontaży Kulik i Libery można dostrzec nie tylko na historycznym tle neoawangardowych akcji kobiet, lecz także wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę rozwój nowoczesnego aktu. Wyjątkowość

ta zaznacza się również w perspektywie stosowania technik przechwyty/przechwycenia, charakterystycznych dla neoawangardy¹. Kulik nie podejmuje gry z męskim spojrzeniem, nie stara się przeobrazić dominujących sposobów definiowania roli, położenia i funkcji kobiet w kulturach patriarchalnych, nie próbuje zaburzyć i zakwestionować normatywnych reguł reprezentacji cielesności przez ich powtórzenie. Serie fotokolaży budują alter-alternatywne reguły swojego funkcjonowania. Oznacza to, że Kulik przechwytuje znaki, symbole, kody dominujących, hegemonicznych struktur systemu władzy w jej historycznych przebiegach i tworzy własne pola kontekstowe i znaczeniowe dla prac. Dzięki temu prace Kulik uniezależniają się od systemów odniesienia, z których czerpią kody, choć nie budują wobec nich estetycznie autonomicznej, alternatywnej narracji o produkcji upłciowionych ciał.

Przyjrę się przede wszystkim cyklowi *Ogród (Libera i kwiaty)* i na jego podstawie postaram się szerzej opisać problem.

Ogród Kulik

Fotokolaże Kulik (zdjęcia wielkości 120 × 100 cm) — cztery zgromadzone w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz pięć we wrocławskiej Zachęcie, wszystkie zaprezentowane po raz pierwszy w Galerii Le Guern jako zwarty cykl w 2004 roku — są reprodukcjami reprodukcji (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits and the Garden* 2004: 7–27). Na zdjęcie nagiego ciała Zbigniewa Libery (wykorzystano, o czym już wspomniałam, jeden i ten sam negatyw w całej serii), znane już z cyklu *Archiwum gestów* — w którym Libera powtarzał układy z różnych tradycji ikonograficznych — artystka nałożyła fragmenty kwiatów/roślin/lodyg i takie zestawy sfotografowała. Stworzyła w ten sposób jedenaście elementów serii. Tym samym zdjęcie gestu Libery wyłączyła z łańcucha kodowania (jakim jest ogromne fotograficzne archiwum autorki) i nadała zdjęciu status „obiekta odłączonego”, a ciało zamieszczone na zdjęciu uczyniła obiektem nie-całym (przesłoniętym roślinami/kwiatami). Fotokolaże układają się tu, mówiąc najogólniej, w dwuelementowy kod — ciało i rośliny stają się w nich znakami powiązаныmi z sobą tak jak w innych systemach komunikacyjnych.

Krytycy podkreślają kontrast między czarno-białą fotografią artysty, znaną z poprzednich prac Kulik, a intensywnymi kolorami i falliczno-waginalnymi kształtami kwiatów i lodyg, zakrywającymi częściowo ciało². Każda konfiguracja w cyklu *Ogród...* jest inna: w jej ramach ustala się podział na to, co zakryte, i na to, co odkryte, oraz przeprowadza różnego rodzaju operacje — podporządkowania, rozcięcia–rozkładu, łączenia–wypełnienia. Wiemy, co prawda, że ciało Libery zostało jedynie przesłonięte, ale efekt pracy Kulik przypomina kastracyjne naznaczanie obiektu materialnego przez reżimy dyscyplinujące. Na przykład na fotografii z kwiatem maku ciało modela (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 13) pozbawione jest głowy i części ramion; nic nie stoi na przeszkodzie, by figurę maku czytać w porządku dodawania (jako dodatkowy organ), a nie fotografię mężczyzny w porządku odejmowania (bezglowe ciało), jednak podstawowa figura cielesna, jaką prezentuje Libera, przywodzi na myśl ciało rozparcelowane, rozłożone na płaszczyźnie, poddane preparacji. To ciało płaskie, które zaczyna odgrywać

¹ Przechwycenia rozumiem za Debordem przede wszystkim jako przejście, zawłaszczenie i ponowne (krytyczne) wykorzystanie istniejących już w kulturze elementów praktyk wypowiedziowych oraz dyskursywno-wizualnych. Zob. m. in. Debord 2006; Debord 2006a.

² Zob. m. in. omówienie *Ogródu...* w kontekście seksualno-erotycznej mocy kwiatów w pracy Bakke (b.r.).

rolę powierzchni do oznaczenia. Na innej fotografii kwiat róży z lodygą przecina obiekt na pół, zasłania także głowę (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 17). Przesłonięte są również genitalia i część ud. Dodatkowo nałożenie kwiatu na wykonane już zdjęcie męskiego ciała daje efekt oddalenia obiektów od siebie i ustanowienia trzech planów wypowiedzi: czarnego tła, męskiej sylwetki, która na tym tle się odcina, oraz liści, lodygi i kwiatu róży. Wydaje się, że kształt rośliny dubluje/parafrazuje tu kształt ludzkiego ciała. Inne operacje na ludzkim medium wykonuje Kulik na fotografii z liśćmi ułożonymi krzyżowo (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 15). Przytrzymują one ciało pod ostrym kątem, a ich krzyżowy układ kontrastuje z rozłożonymi rękami i nogami modela. Z kolei na fotografii z dwoma nierozwiniętymi makami (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 21) przecięcia lodyg zakreślają łuk, ale nie zakrywają ciała — ozdabiają je, dodając mu element. Przecinają, co prawda, jednolitą powierzchnię skóry, ale jednocześnie ją obramowują, ustalając wznoszący rytm, wyprowadzający, by tak rzec, kwiaty na zewnątrz ciała, podczas gdy lodygi z poprzedniego zdjęcia, sprawiające wrażenie zaostzonych, stały się obrazem represyjnego odcięcia (w połowie figury).

Kulik w cyklu *Ogród...* dość przewrotnie parafrazuje, jak sądzę, swoje wcześniejsze prace. Powtarzane w nich serialne elementy, wiążące nagie ciało Libery ze znakami władzy i z obrazami terroru, można było interpretować jako artystyczne wyobrażenia o formowaniu się społecznych obiektów-ciał w ramach politycznych kodów władzy, wytwarzających podporządkowanie oparte na strachu³. Co prawda, także w innych swoich pracach (między innymi *Od Syberii do Cyberii*) Kulik korzysta z motywów roślinnych, ale ich użycie w *Ogrodzie...* wydaje się wyjątkowe, bo proporcje wielkości między roślinami a ludzkim ciałem nie zostają zachowane. Rozmiary roślin nie różnią się od rozmiarów ludzkiego ciała (na przykład lodygi są większe od rąk modela), a włączone do całości „ogrodowej” mówią o co najmniej dwóch ważnych aspektach tej serii: po pierwsze, wskazują na nieobecność artystkę, „ogród” bowiem to jej ogród przydomowy, skąd wzięła kwiaty⁴; po drugie, uruchamiają przyjemnościowo-zmysłowy aspekt sztuki, wiążący się z filozofią ogrodu jako dzieła sztuki:

³ Kulik komponuje swoje serie, korzystając z bogatej ornamentyki znaków symbolicznych, religijnych, politycznych, włączających ciało ludzkie w struktury rygorystycznie pomyślanych wzorów: dywanów, tapet, pomników, mandali, medali, kolumn, bram. Między innymi w *Strażnikach iglicy* artystka wykorzystała fragmenty fotografii warszawskiego Palacu Kultury, w innych pracach pojawiały się antyczne draperie, sowieckie gwiazdy, religijne symbole etc. (Kowalczyk 2002; Leszkowicz 2012; Piotrowski 2007). Krytycy wymieniają znaki-obrazy-symbole, z których korzysta artystka, ona sama zresztą dołączyła do swojej pracy *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* przewodnik po motywach (*An Iconographic Guide to the „All Missiles Are One Missile*), w którym objaśnia wykorzystane wzory.

⁴ W ogrodowej serii użyłam świeżych kwiatów, tuż po ich ścięciu. Ale wizerunki roślin zbieram od dawna. Mieszkam kilkaset metrów od Puszczy Kampinoskiej i mam ogród wokół domu. (...) Elementy kwiatowo-roślinne na równi z motywami nagiego ciała, motywami architektury czy obrazkami telewizyjnymi, budują moje prace.

W tej rozmowie z Bożeną Czubak Kulik wspomina także o tym, że jej kompozycje są jak ogrody francuskie:

typu wersalskiego, gdzie wszystko jest precyzyjnie zakomponowane, a krzaki i drzewa przycięte w sztuczne regularne figury. (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 56)

Ogród może oferować rozmaite stopnie przyjemności, w zależności od tego, czego się od niego oczekuje. Do prostej przyjemności zmysłowej czy uczuciowej wystarcza podstawowa wrażliwość na kształty, kolor i elementy naturalne. By jednak mieć przyjemność intelektualną i estetyczną, potrzebna jest idea i koncepcja, które czynią z ogrodu świat nadający się do kontemplacji; to zaś implikuje proces twórczy, taki, jaki jest obecny w każdym dziele sztuki.

(F. Farielli, cyt. za: Salwa 2016: 93)

— pisał w 1967 roku włoski historyk ogrodów Francesco Farielli. Nie wikłając się w rozmaite teorie estetyczne, można powiedzieć, że Kulik w punkcie wyjścia swojej pracy konfrontuje ze sobą dwie formacje: semantyczno-znakową i cielesno-materialną. Ogród jest tu bowiem znakiem natury (kulturową reprezentacją przyrody), a ciało zostaje wkomponowane w porządek kulturowych gestów, któremu ulega niemal całkowicie.

Czy zatem możemy te motywy kwiatowo-roślinne — jako znaki czegoś innego niż one same, pomyślane także jako materialność uzmysłowiona⁵ — potraktować jak motywy kulturowo-polityczne pracujące w innych seriach Kulik? Czy porządek ogrodu, który wprowadziła artystka, jest równie represyjny jak porządek militarno-nacjonalistyczny? I na jakiej zasadzie ten porządek (re)produkuje płciowość, cielesność i widzialność ciała męskiego/ludzkiego? Wreszcie — czy forma materiału jest tu także formą artykulacji (formowania) ciała w jego uniwersalnych horyzontach? Czy należy odnosić ciało do motywów władzy i widzieć jego elementy jako organiczne parafrazy znaków terroru?

Pola odniesień

Pierwszym, bardzo istotnym układem odniesienia dla tego cyklu prac Kulik jest tradycja kobiecego i męskiego aktu, postrzegana w ogólniejszej perspektywie jako różnica ideologiczno-estetycznego wartościowania obrazów nagiej męskości i nagiej kobiecości. Jak wiadomo, różnica ta wiąże się z różnicą obowiązującą w ramach politycznej hierarchii płci. Ciała kobiet podlegają erotyzacji/fetysyzacji w sztuce nowoczesnej mniej więcej od końca XIX wieku, co sprawia, mówiąc w uproszczeniu, że ich przedstawienia definiuje się jako dekoracyjne, natomiast przedstawienia ciała męskiego uznawane są za medium ważnych treści kulturowych⁶.

Dominacja aktu kobiecego, opartego na „przyjemnościowych” wartościach estetycznych i procedurach emocjonalnej inwestycji, została podważona dopiero przez zmiany kontrkulturowe z lat 60., kiedy to ponownie ciało męskie stało się obiektem pożądania, a nie tylko znakiem władzy i przemocy (Leszkowicz 2012; Nead 1998). Wyloniły się wówczas nowe figuracje męskości, inspirowane między innymi antycznymi ideami (Leszkowicz 2012: 29), także kobiety zaczęły tworzyć męskie akty. Stały się one przełomowym zjawiskiem i osobnym gatunkiem — „ta zmiana ról jest wyzwaniem dla struktury płciowej zachodniego systemu wizualnego, gdzie kobieta była pasywnym przedmiotem spojrzenia,

⁵ Na zdjęciu, którego użyłaś, podobnie jak innych z *Archivum gestów*, Libera jako model jest raczej aseksualny. Natomiast po wprowadzeniu kwiatów pojawia się napięcie między modelem, jego ciałem i kształtem kwiatów. Kwiat sam w sobie ma dużo erotyzmu, falliczne i waginalne kształty. Na jednym ze zdjęć gra staje się nieco perwersyjna w zetknięciu penisa z pakiem kwiatu. (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 66)

⁶ Jak podkreśla Leszkowicz:

(...) najważniejsze treści kultury przekazywano przez ciało męskie, które było nośnikiem o wiele szerszych treści politycznych, religijnych i etycznych niż kobiece. (...) Nagi atleta jest nośnikiem cywilizacji, Wenus jej dekoracją. (2012: 19)

a męczyzna patrzącym podmiotem akcji” (Leszkowicz 2012: 168). Antycycko-klasycyzujący homoerotyzm nakładał oczywiście inne reguły na prezentację męskiego ciała niż współczesna, powojenna, heteroseksualna kultura patriarcalna (Freedberg 2005: 377), ale patriarcalne przedstawienia w nowoczesności zachodniej nadal w roli sensotwórczej obśadzały męskość, a nie kobiecość.

Wydaje się, że *Ogród...* Zofii Kulik wkomponowany w tradycję nowoczesnego aktu odróżnia się od niej podwójnie: zamiast kobiecego ciała prezentuje się tu ciało męskie, ale prezentacja ta nie zestrzaja się z żadną normalizującą zasadą estetycznej wizualizacji. Kulik nie zastępuje po prostu kobiecego ciała męskim bez naruszenia tradycyjnych sposobów prezentacji. Mogłaby odwołać się do homoerotycznych przedstawień, wiążących ciało męskie z erotyką i przyjemnością, jak to się działo w przedstawieniach z lat 60., i choć sama podsuwa właśnie takie interpretacje swojej pracy, gdy mówi o erotycznym charakterze kwiatów, to takie odczytania wydają mi się niewystarczające. Artystka wypracowuje własne artystyczne zestawy analityczno-prezentacyjne, w ramach których ciało stanowi także znak erotyczny, ale przede wszystkim jest obiektem performowanym, zależnym od kontekstu i kodu, jakie to ciało formują. Ciało w kolażach Kulik nigdy nie jest autonomiczne — zawsze w ramach serii, ich przemieszczeń, łańcuchów i struktur — przywołuje system i kod, w jakim działa jako określony obiekt. Nie wiadomo bowiem, czy jest ono tu tłem czy figurą. Co więcej, użycie materiałów, które standardowo pełnią funkcję zdobień (kwiatów, roślin), zmienia warunki wytwarzania cielesności jako znaku i jako ciała; w tradycyjnie pomyślanej estetyce kwiaty przywoływały elementy kobiecości, niewinności i neutralizowały płęć, w pracach Kulik jako wyróżnione (kolorystyką, występowaniem na pierwszym planie, rozmiarem) przykuwają uwagę i przemieszczają rozmaite znaczenia. Przystają być elementami dodatkowymi, uzupełnieniami i wypełnieniami tła, a zaczynają działać w polu cielesności, wprowadzając w nie swoje prawa naturalizujące, denaturalizujące etc. Poszczególne obiekty kwiatowe stają się w tym projekcie Kulik synonimem przyrody, co odsyła do złożonego, wielowarstwowego pola odniesień: estetycznej kontemplacji przyrody w sztuce, pojęcia natury jako najznakomitszego artysty, organicznych i nie-organicznych materiałów użytych przez (neo)awangardowych artystów, naturalizowania ludzkiego ciała przez próby jego reintegracji ze środowiskiem, przetwarzania natury itp. (Brauer 2017). Nieoczekiwanie więc projekt Kulik, włączony w tradycję aktu sztuki zachodniej, dąży do przewartościowania zarówno przedstawień ciała męskiego, jak i pozycji elementów dekoracyjno-roślinnych w sztuce modernistycznej.

Drugim oczywistym kontekstem działań artystycznych Zofii Kulik jest polska sztuka neoawangardowa. Od lat 70. trwały w niej eksperymenty z nagością, które różnie można oceniać⁷, jednak to wtedy twórczość między innymi Ewy Partum, Natalii LL, Terezy Murak, Ewy Kuryluk rozpoczyna profeminiście refleksję w sztuce (Jakubowska 2004; Piotrowski 2007; Ronduda 2009). Kontynuacją tych eksperymentów są działania podejmowane przez artystów w ramach tzw. sztuki krytycznej. Odczarowanie męskości w sztuce krytycznej dokonuje się za sprawą takich prac, jak *Body Master* Zbigniewa Libery, *Pasja* Doroty Nieznańskiej, performance Artura Żmijewskiego, *Łażnia męska* czy *Lekcja tańca* Katarzyny Kozyry (Kowalczyk 2010: 117). Jednak i na tle tych prac fotokolaże Zofii

⁷ Leszkowicz, przywołując happening Andrzeja Matuszewskiego *Postępowanie*, fotografie Zbigniewa Dłubaka i Zdzisława Sosnowskiego, uznaje, że polska sztuka neoawangardowa nie wyszła poza krąg patriarcalnego kodowania relacji płciowych (Leszkowicz 2012: 126).

Kulik wydają się czymś zaskakującym i odkrywczym, bo zasadniczy nurt sztuki krytycznej w latach 90. dotyczył represyjnego stosunku do ciała, seksualności, wypartych i stabuizowanych społecznie zachowań płciowych, pokazywał uwikłania cielesności w społeczne i polityczne konteksty, nie likwidując jej somatycznego, biologicznego charakteru. Tymczasem w pracach Kulik ciało modela staje się co prawda seryjną reprodukcją, będącą sposobem analizy władzy i przemocy — podobnie jak u Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego, Alicji Żebrowskiej, Zbigniewa Libery, Grzegorza Klamana. Odwrotnie jednak niż w ich pracach, przeobraża się ono także w abstrakcyjny znak, konstrukcję a-biologiczną, hybrydalną formę roślinno-ludzka.

Ciało męskie w ogrodzie

Skupienie na detalu — oraz tradycyjnie i historycznie wiązana z nim dekoracyjność — prac Kulik wydaje się niepodważalna (Czubak 2008). Artystka mówi o swoich fotokompozycjach, że „każdy deseń zbudowany jest na zasadzie powtarzającego się segmentu (...), nie ma początku i końca, ani centrum, wzór jest rozlany na całej płaszczyźnie” (*Bżik kulturalny: Kulik Zofia [wideo]* 2011). Wspomina również, że pracuje na wzornikach — „takich jakie można kupić w sklepie z tapetami lub dywanami” (*Bżik kulturalny: Kulik Zofia [wideo]* 2011). Ten segmentowy typ kompozycji jest jednak charakterystyczną metodą konceptualizmu: artyści posługują się powtarzalnymi seriami, których elementy mogą wchodzić ze sobą w rozmaite układy, dzięki temu zaś można wskazać na system, który umożliwi ich wytworzenie. W swoich serialnych produkcjach Kulik także najczęściej zwraca uwagę na mechanizmy, systemy, procesy, które doprowadziły do ukonstytuowania się takich, a nie innych obiektów; najczęściej procesy te jawią się jako negatywne i opresyjne dla podlegających im podmiotów. Przypomnijmy, że w swojej pracy dyplomowej artystka rejestrowała „tę samą pozę, układ ciała, sekwencję ruchów — te same profile — modelki na tle różnych kontekstów przestrzennych i sytuacyjnych. Widać w tym wyraźne zainteresowanie kombinatoryką i wariacyjnością” (Zaluski 2010: 137; zob. Czubak 2004; Turowicz 2011). Używane przez duet KwieKulik obrazy fotograficzne i diapozytywowe Zaluski nazywa materia indeksowaną/indeksowalną — zdolną do „wchodzenia w różnorodne, nieskończone relacje” (Zaluski 2010: 142). W pracy *Od Syberii do Cyberii* Kulik zamieściła kilkanaście fotografii przedstawiających „wybrane fazy ruchów, jakie atletyczny mężczyzna (model) wykonywał przed »kamerą« Mareya” (*Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii* 2004: 31). Wcześniej podobną technikę zastosował brytyjski fotograf Eadweard Muybridge, z kolei w Polsce w 1975 roku powstała praca *Kadrowanie ciałem* Wiktora Gutta i Waldemara Raniżewskiego — seria fotografii nagiego mężczyzny wykonującego ćwiczenia gimnastyczne. Fotografie Kulik, zwłaszcza jej *Archivum gestów*, wiele łączy z pracami między innymi Gutta i Raniżewskiego. Charakterystyczna dla tych artystów praktyka znakowania ciała/kadrowania ciałem powoduje, że trudno tu mówić o dekoracyjności w tradycyjnym sensie. Podobnie trudno utrzymywać, że seryjne kadry są wyłącznie designerskim poziomem kodowania. Prace te tworzą raczej kody komend, cielesne moduły gestów-rozkazów, gestów-podporządkowań. Stają się przez to politycznie nośnym materiałem.

Podkreślenie gestów jako pojedynczych odwzorowań nakazowego trybu ludzkiej komunikacji zaobserwować można nie tylko w polu sztuki. Filozofowie Gilles Deleuze i Félix Guattari uznają, że

podstawowa jednostka języka — wypowiedź — jest nakazem. Należałoby określić zatem nie tyle zmysł wspólny jako władzę skupiającą informacje, ile odrażającą władzę polegającą na wydawaniu, przyjmowaniu, przekazywaniu nakazów. Język powstał nie tyle w tym celu, by pokładać w nim wiarę i ufność, ile po to, by być wobec niego posłusznym i z jego pomocą wymuszać posłuszeństwo. (Deleuze i Guattari 2015: 88)

Jonathan Crary dopowiada natomiast, że ten rodzaj instrumentalizacji języka ma na celu „podtrzymanie lub wytworzenie rzeczywistości społecznej, której ostatecznym skutkiem jest wywołanie strachu” (Crary 2009: 53). Podobne konteksty politycznego rozumienia komunikacji cielesnej uruchamiane są przez choreograficzne przedstawienia między innymi Muybridge’a, Kulik, Gutta. Wprowadzają one własną politykę ciała: oferując coś, co można nazwać granicznymi postaciami ciała-znaku, stanowią zarazem próbę stworzenia alfabetu za pomocą ludzkiego ciała. Aluzją do „alfabetowej” próby są odwołania do piktogramów, ideogramów i innych systemów komunikacji obrazkowej. We wszystkich tych pracach widać fascynację ruchem i gestami ciała, które w tak zarysowanej perspektywie dość jednoznacznie uświadamiają, że pojęcie sprawczości nie dotyczy podmiotu, że on sam wytwarzany jest w serii powtarzających się kulturowych oznak.

Można oczywiście uznać, że *Ogród...* jest kontynuacją tych sposobów pokazywania ciała i mówić, że dokonuje się w nim symetryczne odwrócenie pozycji dominacji i władzy, przysługującej mężczyznom w społeczeństwach opartych na regułach patriarchalnych. W pracach Kulik to mężczyzna, model, zostaje podporządkowany kształtującemu jego ciało działaniu kobiety. Piotr Piotrowski ujmuje to tak:

Rzecz jednak w stosunku pracy; kobieta jest nie tylko tą, która przyjmuje pracę, ale przede wszystkim kształtuje i przyjmuje obraz. Jeżeli więc wzrokowe kształtowanie rzeczywistości, podporządkowanie jej spojrzeniu, a także aktywność, działanie i praca są wyrazem dominacji, a więc władzy, to tą, która tu rządzi, jest kobieta, nie mężczyzna. (Piotrowski 2007: 163)

Podobne pytania stawia artystce krytyczka sztuki, Izabela Kowalczyk:

(...) czy pomijając mechanizmy opanowania kobiecych ciał, wpisuje się ona [Kulik — A. K.] ze swą sztuką w znaczenia uniwersalnej kultury, która nie dokonuje rozróżnienia płciowego czy też przeciwnie — ostrze swej krytyki kieruje w uniwersalizm, skrywający asymetryczny i hierarchiczny układ płci? (Kowalczyk 2002: 118)

Można się zastanawiać oczywiście, czy w pracach Kulik w budowaniu sensu przedstawień dochodzi do głosu przede wszystkim odwrócona logika patriarchy⁸. W tych fotokolażach męskie ciało, rozumiane jako porządek materialności, podatne jest na rozmaite, najbardziej radykalne przekształcenia — przemienione w gest, ornament, pozę, znak — traci i zyskuje semantyczność, somatyczność, wizualność, głębię i powierzchnię. Sarah Wilson wspomina w tym kontekście o andrografiach, czyli „pisananiu kształtem męskim” (Wilson 1999). Pamiętajmy, że Kulik przeszła przez pracownię Oskara Hansena, którego teoria formy otwartej nie mogła nie wyrzucić na artystkę wpływu, uniwersalistyczne kategorie

⁸ Sama artystka podsuwa takie tropy:

Czy ja, obrazując „podporządkowanie”, doceniam je i chwaleb, czy wyszydzać i obalam. Akceptując „podporządkowanie” jako swój problem i temat, pełna strachu, a jednocześnie pełna nienawiści wobec sytuacji, w której występuje przymus podporządkowywania się, mszcząc się artystycznie, chwytając za każdą broń (symboliczną i formalną) użytą przeciwko mnie. (Z. Kulik, cyt. za: Piotrowski 1999: 186).

kultury modernistycznej musiała więc odbierać krytycznie (Ronduda 2009: 172)⁹. Tym bardziej, że bez problemu rozpoznajemy przedmiot konceptualizacji — między innymi w pracach takich jak *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* czy *Strażnicy iglicy* jest to męskość konstruowana przez dyskurs militarno-nacjonalistyczny, mowy więc tu nie może być o bezkrytycznie traktowanych „znaczeniach uniwersalnej kultury”, choć niekoniecznie trzeba od razu sytuować prace Kulik wobec tych znaczeń konfrontacyjnie.

W *Ogrodzje...* Kulik tworzy obiekty z efemerycznych elementów: kwiaty można uznać za tzw. słabe symbole (w porównaniu z flagą, całunem czy ze sztandarem). Dodatkowo gest modelu jest nieoznaczony: Libera na tym fotokolażu nie reprezentuje ani gestu przegranego, ani wygranego, nie do końca wiadomo, jak miałby on „autonomicznie” znaczyć. W przypadku takich słabych symboli i niejednoznacznych gestów łatwiej jest artystce przekierowywać naszą uwagę na serie, ciągi, kombinacje niż skupiać ją na efemerycznym, choć wydzielonym obiekcie. Możemy się więc domyślać, że nie tyle sam gest Libery jest istotny, ile to, co ów gest poprzedza i co umożliwiło jego powstanie. Jak pamiętamy, cywilizacja gestów rozwinęła się w średniowieczu, to wtedy powstały „pieśni o gestach”, jeden z najpopularniejszych gatunków literackich. Gesty to skodyfikowane i zrytualizowane zachowania cielesne: „Umowom i przysięgom towarzyszą gesty. (...) Modlitwa, błogosławieństwa, kadzidło, pokuta... system gestów opanowuje wszystkie dziedziny liturgii i wiary” (Le Goff i Truong 2006: 126). Reżim gestów ma podejrzaną rolę: ciałem powściągać moralnością, normą i nakazami:

Ciało, jakkolwiek kielznane moralnością czy regułami rytuału, nigdy nie daje za wygraną; im silniej na nim i na gestach zaciskają się kleszcze norm i rozumu, tym jaskrawiej rysują się również inne formy gestualności — ludyczne (u kuglarzy), folklorystyczne i groteskowe (w karnawale), wreszcie mistyczne (u pobożnych i biczowników ze schyłku średniowiecza). (J.-C. Schmitt, cyt. za: Le Goff i Truong 2006: 127)

Żeby ułożyć ciało w figurę gestu, trzeba odegrać ten gest, potraktować ciało jak materię sztuki, w ramach której ciało przeobraża się w znaki. Ciało nie sprowadza się jednak do gestu: Libera odgrywa w pracach Kulik gest — ciała muskularnego, ciała-budowli, ciała wpisanego w strukturę władzy. Ale, co ciekawe, ułożenie ciała znane już wcześniej z *Archiwum gestów*, wyrażające najpewniej gest poddania, choć niebędący obrazem poddańczego ciała, nie zostanie nam pokazane w *Ogrodzje...* w całości. W związku z tym gest, już „niekompletny”, znaczeniowo jest pomniejszony, ponieważ istotniejsze stają się rośliny zdobiące poszczególne partie pokazywanego nam obiektu. To, co przed przechwytnieniem było jednorodnym gestem, gestem-znakiem, teraz, w nowej konfiguracji *Ogrodu...*, ujawnia siebie jako podzielone. Rośliny obrysowują/znakują/perforują te poszczególne części już nie znaków, a ciała. To najistotniejszy efekt przechwytnienia, których dokonuje Kulik: przejęty z archiwum fotograficznego autorki, a udostępniony już w *Archiwum gestów* układ ciała Libery zostaje w *Ogrodzje...* ponownie ucieleśniony, dzięki elementom roślin dochodzi bowiem do wprowadzenia różnicujących relacji w obrębie — do tej pory nie-

⁹ Jak pisze Ronduda:

Charakteryzowało ją [formę otwartą – A.K.] odejście od modernistycznego antropocentryzmu w architekturze z jego uniwersalistyczną ideą „człowieka masowego”. (2009: 172)

podzielnego — ciała-znaku. W perspektywie kultury gestów oznacza to, że Kulik po raz kolejny resygnifikuje męskie ciało, w jej poprzednich pracach zredukowane do postaci znaku w przekraczających je porządkach formowania i dyscyplinowania.

Przechwylenia estetyzacji

Jak się ta resygnifikacja dokonuje? Oczywiście, ogromne znaczenie ma tu użycie materiałów roślinnych i znaczeniowy kontekst, które niosą one z sobą. Jednak przecież nie tylko znamiona naturalności czy estetyczno-dekoracyjnego uporządkowania decydują o dokonującej się tu interwencji w kulturowe reifikacje męskości. Kulik nagromadziła sporo odniesień i postarała się, abyśmy o nich pamiętali. *Ogród...* bazuje na materiale przejętym z wcześniejszych prac, na ich ideologiczno-estetycznym efekcie (męskość demaskowana jako uległość w porządku militarno-nacjonalistycznym), przechwytuje tradycje kultury gestualnej — trzeba te fotokolaże czytać, pamiętając o regulatywnych strukturach przedstawień nagości kobiecego i męskiego ciała w kulturze heteroseksualnej i patriarchalnej. Ale najważniejszy przechwyty, pozwalający na powtórzenie, które odpowiada za destabilizację „wykonywania” płci zgodnie z regułami fallocentryzmu, polega na grze z estetyzacją ciała męskiego.

Piotr Piotrowski porusza problem estetyzacji w kontekście innych prac Kulik, odwołując się do tradycyjnie pojętej estetyki, czyli upiększania. „Władza estetyzując politykę, buduje ekran, który — z jednej strony — zasłania prawdziwe oblicze rzeczywistości, a więc terroru, z drugiej czyni go użytecznym” (Piotrowski 2007: 168). Kulik, estetyzując znaki władzy, przypatruje się sposobom kontrolowania społeczeństwa przez władzę za pomocą obrazów. Estetyzacja, żeby osiągnąć swój cel, musi opierać się na różnego rodzaju napięciach. W pracy Kulik *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* Piotrowski zauważa napięcie „między dekoracyjną, estetyczną strukturą *panneau* a sceną egzekucji pokazaną w systemie stop-klatki” (Piotrowski 2007: 171). I jest to najczęściej rozgrywane napięcie w pracach Kulik: między dekoracyjnością (ornamentacyjną funkcją) tych elementów, które zazwyczaj stanowiły centralny obiekt przedstawienia, a brutalnością scen, jaką niesie detaliczny motyw. Trzeba też dodać, że brutalność ta wynika z przywoływanych znaków przemocy, pochodzących najczęściej z ikonografii wojennej i militarnej. W pracy *Od Syberii do Cyberii* Kulik umieściła przechwycone telewizyjne kadry filmów (sceny egzekucji, pomników, przywódców, sztandarów, wieców, obchodów religijno-politycznych świąt obok serii pornograficznych, przyrodniczych, sportowych) i poukładała je w panele podzielone na klatki, w innych pracach korzystała z form mandali, ostrołuków gotyckich, orientalnych dywanów.

W *Ogrodzie...* jest inaczej. Nie ma tu bogatej ornamentyki, znanej z poprzednich prac Kulik; estetyczne napięcie artystka uzyskuje w inny sposób. Kwiaty z ich mocno nasyconymi kolorami nie są elementem dekoracyjnym, usytuowanie kwiatów na pierwszym planie czyni z nich figurę produkującą znaczenia, a ciało modela staje się w tym układzie w najlepszym razie równoprawnym obiektem. Jak podkreślają krytycy, Kulik operuje najczęściej w ramach dwóch patriarchalnych systemów: politycznego (realny socjalizm) i religijnego (chrześcijaństwo: prawosławie, katolicyzm, i islam). Jednak zwracają też uwagę na ponadhistoryczność jej systemu oznakowania fotokolaży (Piotrowski 2007: 164). Kwiaty w tym kontekście nie tyle oddalają nas od historycznie umiejscowionych znaków, ile podejmują z nimi grę — nie bezpośrednio, ale przez powiązania z poprzednimi pracami Kulik oraz

poprzez estetyczne nacechowania dekoracyjności kwiatów. Zamiast z historycznie znaczącymi obiektami mamy tu do czynienia z obiektami estetycznej kontemplacji, których funkcja ograniczona została do zdobniczej. Libera to mężczyzna ozdobiony, a przecież nieprzebrany, bez makijażu, wcale nie w campowym przegięciu, a jednak z barwnymi kwiatami. Ozdabianie zdaje się iść za pragnieniem: znak/gest zaczyna funkcjonować jak ciało: znak „ma” nogi, ręce, genitalia, traci przejrzystość, zyskuje ciężar materii. Kulik przejmuje estetyczne sposoby stabilizowania tożsamości płciowych i pokazuje ich iluzję: w fotokolażach męski i nagi model zostaje „ozdobiony” kwiatami, standardowo stosowanymi jako ozdoby kobiecych ciał, a jednak nie staje się sfeminizowanym mężczyzną ani nie zostaje przedstawiony zgodnie z homoseksualnymi zasadami estetycznego porządku. Kulik unika wikłania się w binarny porządek płciowy; powtarzając prawomyślne (tradycyjne, urzeczowiające i naturalizujące płęć) strategie przedstawiania nagiego ciała, nieco parodystycznie (Butler 2008: 82–104) „przechwytuje” męskość, odmawiając jej zarówno władzy, jak i podległości, zarówno heteroseksualności, jak i homoseksualności. Artystka czyni niezrozumiałymi te porządki, które usiłują wywieść płęć z wewnętrznej prawdy ciała. W *Ogrodzje...* ciało zaczyna stawiać opór zarówno gestom, jak i znakującym je formom roślinnym, ukazuje się nie tyle jako jednolita powierzchnia, ile jako obiekt załamań, cięć, granic i w efekcie — różnic. Ciało jako suma różnic, a nie identyfikacji czy tożsamości, jest efektem tego, co nazywam przechwyceniem procesów estetyzacyjnych przez Kulik.

Żeby dokładniej objaśnić strategię Kulik, warto przywołać prace Katarzyny Kozyry: *Lekcje tańca* oraz pokrewny jej cykl *Boys* (Kozyra 2001a, 2001b), na które składają się filmy wideo oraz seria fotografii. W obu pracach bohaterami są tańczący (znowu układy choreograficzne!) mężczyźni, „ozdobieni” jedynie przepaskami zakrywającymi genitalia. Zakrycia imitują kwiaty o waginalnych kształtach. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z feminizacją mężczyzn — z modelowaniem męskiego ciała na wzór estetycznego reżimu homoseksualnego. Jeszcze bardziej jest to widoczne w pracy *Karaski* (Kozyra 1992), w której nagi model, upozowany w stylistyce *glamour*, ozdobiony roślinno-kwiatowymi elementami, przyjmuje „kobiece” pozy ekspozycyjne. Przykłady zresztą można mnożyć — widać jednak, że przywołane prace Kozyry radzą sobie z męskością w ten sposób, że przejmują wzorce homoseksualnego obrazowania ciała męskiego na wzór ciała kobiecego (są przez to campowe, glamourowe)¹⁰. Kulik z kolei działa bardziej spekulatywnie — stosuje strategię przechwyty i nie tyle odwraca relacje w ramach płciowej hierarchii czy ujednoznacznia pozy płciowo-seksualnych identyfikacji, ile podaje, by tak rzec, współrzędne artystycznego modelowania ciała, podważające zrozumiałość regulatywnych praktyk wytwarzających kategorie płci.

¹⁰ Zob. m.in. Wróblewska 2011: 414–417; Leszkowicz 2012: 241–252.

Bibliografia

- Bakke Monika (b. r.), *Rozkwitający seks. Roślinne transpozycje w pracach Natalii LL i Zofii Kulik*, https://www.academia.edu/31359607/Rozkwitający_seks._Roślinne_transpozycje_w_pracach_Natalii_LL_i_Zofii_Kulik [dostęp: 8.06.2018].
- Brauer Fae (2017), *Naturyzacja ewolucji: kolonie zwierzęce, drzewa życia i modernizm międzygatunkowy*, przeł. B. Połowińska [w:] *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, pod red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Butler Judith (2008), *Unwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Bżik kulturalny: Kulik Zofia [wideo] (2011), <http://culture.pl/pl/wideo/bzik-kulturalny-zofia-kulik-wideo> [dostęp: 3.03.2018].
- Crary Jonathan (2009), *Zawieszona percepcja. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zarembo, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Czubak Bożena (2004), *Archiwum gestów*, <http://kulikzofia.pl/archiwum/bozena-czubak-archiwum-gestow/> [dostęp: 3.03.2018].
- Czubak Bożena (2008), *Desenie*, <http://kulikzofia.pl/archiwum/bozena-czubak-desenie/> [dostęp: 3.03.2018].
- Debord Guy (2006), *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa.
- Debord Guy (2006a), *A User's Guide to Détournement* [w:] *Situationist International Anthology*, pod red. K. Knabb, <http://www.bopsecrets.org/SI/index.htm> [dostęp: 3.03.2018]
- Deleuze Gilles, Félix Guattari (2015), *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, bęc zmiana, Warszawa.
- Freedberg David (2005), *Potęga wizjerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Fudala Tomasz (2004), *Ogrody Zofii Kulik czyli Libera w królestwie flory*, „Odra”, nr 11, <http://kulikzofia.pl/archiwum/tomasz-fudala-ogrody-zofii-kulik-czyli-libera-w-krolestwie-flory/> [dostęp: 3.03.2018].
- Jakubowska Agata (2004), *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków.
- Kowalczyk Izabela (2002), *Zofia Kulik: dekonstrukcja systemów władzy* [w:] tejsze, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo siel, Warszawa.
- (2010), *Odczarowanie „męskości” w sztuce krytycznej* [w:] tejsze, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań.
- Kozyra Katarzyna (1992), *Karaski. Serie fotografii czarno-białych*, <http://katarzynakozyra.pl/prace/karaski/> [dostęp: 3.03.2018].
- (2001a), *Boys. Wideo oraz seria fotografii*, <http://katarzynakozyra.pl/prace/boys/> [dostęp: 3.03.2018].
- (2001b), *Lekcja tańca. Performans, instalacja wideo, fotografie barwne*, http://katarzynakozyra.pl/prace/lekcja_tanca/ [dostęp: 3.03.2018].
- Le Goff Jacques, Nicolas Truong (2006), *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Cytelnik, Warszawa.
- Leszkowicz Paweł (2012), *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Nead Lynda (1998), *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań.

- Piotrowski Piotr (1999), *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań.
- Piotrowski Piotr (2007), *Od Syberii do Cyberii* [w:] tegoż, *Sztuka według polityki. Od melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków.
- Ronduda Łukasz (2009), *W kręgu formy otwartej: gry wizualne, działania, partycypacja, archiwa, wspólnoty* [w:] tegoż, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, koncepcja wydawnicza P. Uklański, Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra, Warszawa.
- Salwa Mateusz (2016), *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Przypis, Łódź.
- Turowicz Joanna (2011), *Zofia Kulik* [w:] *Artystki polskie*, pod red. A. Jakubowska, Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Wilson Sarah (1999), *Odkrywanie psyche: Zofia Kulik*, kat., Muzeum Narodowe, Poznań, <http://kulikzofia.pl/archiwum/sarah-wilson-odkrywanie-psyche-zofia-kulik/> [dostęp: 3.03.2018].
- Wróblewska Hanna (2011), *Katarzyna Kozyna* [w:] *Artystki polskie*, pod red. A. Jakubowska, Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Zaluski Tomasz (2010), *Procesualne archiwum jako materia sztuki. O działaniach duetu KwieKulik* [w:] *Materia sztuki*, pod red. Michał Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits and the Garden* (2004), pod red. B. Czubak, tłum. M.B. Guzowska, Galeria Le Guern, Warszawa.
- Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii* (2004), pod red. B. Czubak, Z. Kulik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Warszawa, Kraków.
-

JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*

Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk

Constellations of the Neo-Avant-garde in Women's Poetry as Exemplified by the Works of Julia Fiedorczuk

Abstract

The paper challenges the common view within the history of Polish literature that schematically places women's poetry outside modernism and avant-garde. The authoress employs the concept of neo-avant-garde to characterize the so-far omitted poetic projects by women, dismissed to date as marginal or "quasi-avant-garde". In the article, she demonstrates ways in which Julia Fiedorczuk's intellectual, self-reflexive and experimental poetry draws upon and refashions the avant-garde tradition.

* Zakład Literatury XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu, Instytut Filologii Polskiej,
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: jwojcik@amu.edu.pl

Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki
(projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

Okolice awangardy, czyli formy (nie)obecności

Obecność poezji kobiet w kanonie polskiej literatury współczesnej, który utrwała dominujący model historycznoliteracki, jest co najmniej problematyczna. Jak pokazuje lektura reprezentatywnych dla polskiego literaturoznawstwa kompendiów — podręczników, syntez czy antologii — możliwe jest opowiedzenie historii poezji XX wieku niemal bez uwzględnienia piszących kobiet. Zauważalne miejsce w tej historii udało się zająć kilku zaledwie powojennym poetkom, które tym samym wpisały się w powszechną świadomość: Annie Świrszczyńskiej, Julii Hartwig, Wisławie Szymborskiej, Halinie Poświatowskiej, Urszuli Kozioł, Ewie Lipskiej, w ostatnich latach także Krystynie Miłobędzkiej.

Ten szeroki temat jedynie sygnalizuję, w tym miejscu natomiast chciałabym zwrócić uwagę na sposób wprowadzania autorek w krąg twórców uznawanych za najważniejszych. Można bowiem mówić o dwóch przeciwstawnych, choć zwykle współlistniejących w opracowaniach strategiach: asymilującej bądź alienującej poetki. Ta pierwsza próbuje włączyć twórczość kobiet w podziały już istniejące — by ocalić obowiązujący porządek historycznoliteracki, dopasowuje poezje autorek do uniwersalnego wzorca twórczości mężczyzn, przy czym „[d]ziała tu (odkryte przez dekonstrukcję) prawo, powszechne w praktyce interpretacyjnej, że opozycja binarna męski-żeński służy uznaniu jednej ze stron — męskiej — za ważniejszą i wartościowszą” (Kłosińska 1995: 94). Kobiety wymieniane są zwykle pod koniec rozdziałów, sytuowane na obrzeżach grup, pokoleń i głównych nurtów poetyckich, dodatkowo akcentuje się brak zaangażowania kobiet w polemiki i działania manifestowe. Mimo starań poetki wypadają z historycznoliterackich i periodyzacyjnych kolein, nie dają się wtłoczyć w schematy i tradycyjne ujęcia, sytuowane są na peryferiach poezji sygnowanej mianem metafizycznej, neoklasykistycznej, moralistycznej, Nowej Fali czy poezji tradycji¹.

¹ Ta retoryka zmienia się zasadniczo w opracowaniach najnowszych, gdzie akcentuje się androcentryczne kryteria obowiązujące w klasyfikowaniu twórczości literackiej, np. Agata Zawiszevska pokazuje niemożność wpisania poezji kobiet w dwudziestolecie międzywojennym w bieguny Młodej Polski, Skamandra i awangardy, które nie stanowiły, według badaczki, tradycji dla polskich autorek tworzących w tym czasie (Zawiszevska 2011: 299).

Marginalizacja ta dotyczy zwłaszcza udziału kobiet w literaturze kontynuującej linię awangardy. Za symptomatyczny uznać można przypadek Ewy Lipskiej, której poezja, w dużej mierze przez badaczy opisana i doceniona, sytuowana jest zwykle „w okolicach” Nowej Fali i przynależy do reprezentowanego przez nią nurtu poawangardowego w sposób nieoczywisty. I tak, Stanisław Stabro pisze o autorce *Wierszy* jako „jednej z prekursorów generacji »Nowej Fali«,” która „kontynuowała typ nieco preintelektualizowanej poezji lingwistycznej” (2005: 59), nie przywołuje jednak Lipskiej w rozdziale omawiającym twórczość poetów pokolenia ’68; podobnie w innej syntezie Stabry, obejmującej poezję „od Żagarów do Nowej Fali”, poetka, choć przez badaczy „ściśle (...) łączona z Nową Falą”, obdarowana zostaje jednozdaniową wzmianką (Stabro 2001: 401). W podręczniku Stanisława Burkota Lipska pojawia się „w grupie rówieśniczej” z zastrzeżeniem wskazującym na indywidualizm jej twórczości oraz „niezależność od formuł programowych” (1993: 214)². Również w „portrecie zbiorowym” Nowej Fali autorstwa Anny Legeżyńskiej i Piotra Śliwińskiego przypisana Lipskiej została „postawa outsidera”, mimo pokrewieństw tematycznych twórczości tej autorki z poezją generacji (2000: 23)³. Poetka jest kojarzona z pokoleniem ’68 także w innej poznańskiej syntezie (Kaniewska, Legeżyńska i Śliwiński 2005: 32), najsilniej zaś w kręgu Nowej Fali zostaje umocowana przez Annę Nasiłowską, która rozpoczyna od Lipskiej omawianie twórczości tego nurtu (2007: 105). Pełna asymilacja projektu Ewy Lipskiej w ramach spetryfikowanego modelu poezji Nowej Fali, o którego kształcie decyduje twórczość męskich reprezentantów, okazuje się jednak — w świetle podręczników — niemożliwa.

Tendencja druga, alienująca, polega natomiast na umieszczaniu piszących kobiet poza historycznoliterackimi grupami i nurtami, co prowadzi autorów kompendiów w dwie strony: separowania twórczości pod etykietą „liryki kobiecej” albo uruchamiania retoryki osobności, wyjątkowości, nieprzystawalności poetek w historii literatury. W ten sposób funkcjonują w syntezach takie autorki, jak Świrszczyńska, Szymborska, Hartwig, Lipska, Poświatowska, Kamieńska, Koziol i Miłobędzka — wszystkim im poświęcone zostają z reguły krótkie partie opisowe. Generalnie lista piszących kobiet jest krótka i wypełniają ją te same nazwiska, spośród których niewiele bywa „kojarzonych” z nurtem awangardowym (Kaniewska, Legeżyńska i Śliwiński 2005: 32). Wyjątkowo Anna Nasiłowska w poezji Julii Hartwig dostrzega „umiejętność pogodzenia artystycznego spadku awangardy z przekonaniem o konieczności podtrzymywania ciągłości kultury” i wskazuje na „kontynuację postawangardowej linii, centralnej dla poezji polskiej po roku 1956” (Nasiłowska 2007: 113–114); w nurt ten włączony zostaje też styl Szymborskiej z takimi wyróżnikami, jak „wiersz wolny, dążenie do precyzji intelektualnej, »czysty« język, bez stylistycznej manieri” (Nasiłowska 2007: 184).

Typowa dla historycznoliterackiej refleksji jest tendencja do sytuowania kobiet poza literaturą nowoczesną, w szczególności tą o awangardowych koneksjach. Mimo iż udział w życiu literackim ostatnich dwóch dekad aktywnych, także programowo, poetek, które przyznają się do inspiracji awangardą, wzrósł znacząco, wciąż aktualny pozostaje auto-

² Burkot wspomina również o Urszuli Koziol, która początkowo zwracała się ku ruchom awangardowym (1993: 102).

³ Podobnie jak Mariannie Bocian. O Lipskiej autorzy podręcznika piszą, iż „poza metryką, spokrewnia ją z rówieśnikami niezgoda na rzeczywistość”, której konsekwencjami są „nieufność wobec świata zastanego i, do pewnego stopnia, nieufność wobec języka” (Legeżyńska i Śliwiński 2000: 50, 51).

komentarz Krzysztofa Hoffmanna i Marcina Jaworskiego do ich syntetycznego artykułu *Poezja polska po roku 1989*: „W zestawieniu zabrakło kobiet. To zapewne luka najbardziej wymowna. W Polsce nie brakuje zdolnych poetek, ale — z wyjątkiem Krystyny Miłobędzkiej — nie uzyskały takiego uznania jak piszący wiersze mężczyźni” (2014: 35). Jeśli zaś zaufać „własnej wersji historii polskiej poezji nowoczesnej” Jerzego Borowczyka i Michała Larka, wylaniającej się z ich antologii obejmującej lata 1901–2010, to poezja ta lokuje się niemal całkowicie „po stronie męskiej”, ponownie z tym samym wyjątkiem — twórczości Miłobędzkiej (2011: 6)⁴. Z kolei Piotr Śliwiński w swej książce zbierającej „uwagi o poezji współczesnej” separuje autorki w osobnym rozdziale, ponieważ dostrzega wspólny mianownik ich poezji w „radykalizmie retrospektywnym”, który nazwałabym nieco staroświeckim i odpornym na lekcję modernizmu: „Poetki żądają swoją twórczością sensu, prawdy lub formy z zadziwiającą determinacją”, mimo iż „wartości te przestały być dla literatury dostępne, a nawet po prostu interesujące” (Śliwiński 2002: 84)⁵. Formułując zadania dla nowej poezji, badacz dopomina się o poezję eksperymentu i „postaw rebelianckich”, sygnowaną nazwiskiem poety lingwisty Tymoteusza Karpowicza (Śliwiński 2002: 51). To znamieny cytat, poświadczający gest wykluczenia⁶ poetek z poezji awangardowej:

Poezja potrzebuje eksperymentu, filozoficznego namysłu nad własnym tworzywem, postaw rebelianckich, zobaczenia siebie jako zadania dla czytelnika, słowem — Karpowiczów. Polska poezja — zdominowana w ciągu ostatnich dwu dekad przez Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta — w szczególności. Świadczy o tym chociażby dyskretny urok, jaki na młodszych i całkiem młodych (mam na myśli Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióre, Darka Foksa, Jacka Gutorowa, Marcina Hamkałę, Adama Wiedemanna) wywierają m.in. Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Witold Wirpsza, również — jak sądzę — Karpowicz. Inni — na przykład Jacek Podsiadło, Paweł Marcinkiewicz, Marcin Sendecki — odbierają bodźce wysyłane przez Stanisława Barańczaka lub Ryszarda Krynickiego z wcześniejszych lat twórczości. Wielokształtna tradycja awangardowa jest jeszcze żywa i chyba coraz bardziej potrzebna. (Śliwiński 2002: 51)

Ten właśnie utrwalany przy okazji model myślenia, sytuujący kobiety poza modernizmem i awangardą, należałoby postawić w stan podejrzenia, nawet jeśli nazwiska awangardyzujących poetek pozostaną w mniejszości. Według Germana Ritza, „[k]obiety nigdy nie znajdują się w centrum eksperymentów literackich”, ponieważ nie stawiają na autonomię i język poetycki, przywiązane do realistycznego oglądu otaczającej rzeczywistości (2005: 38). Monika Świerkosz zaś przypomina,

⁴ Ryszard K. Przybylski z kolei tak pisze o antologii:

Fakt, iż pewnych poetów czytelnik w niej nie znajdzie, nie idzie w parze z pozbawianiem ich znaczenia i wagi. Sprawa wydaje się o wiele prostsza: otóż nie wnoszą oni niczego istotnego do narracji na temat poezji nowoczesnej. Oczywiście, jeśli zgodzimy się z Borowczykiem i Larkiem na ich sposób definiowania samej nowoczesności. (Przybylski b.r.: b.s.)

⁵ Wśród wyróżnionych w ten sposób przez autora poetek są Joanna Pollakówna, Julia Hartwig i Adriana Szymańska.

⁶ Jak pisała Anna Nasilowska:

Odwrotną stroną kanonu, jako wyboru pozytywnego, akceptującego tekst i nadającego mu najwyższą rangę, jest zatem akt wykluczenia — odmawiający tej samej rangi innym tekstom, nieuczynanym za objawione czy opatrzonym ostrzeżeniem przed herezją. (Nasilowska 2016: 204)

że język modernizmu był produktem antykobiecego (w sensie społecznym i literackim) resentymetu mężczyzn, którzy w odpowiedzi na postępującą emancypację, dziedzictwo własnej literatury zabezpieczyli pojęciem awangardy, eksperymentu artystycznego. (Świerkosz 2011: 67)

Może więc warto to pojęcie zdekonstruować, nie tyle bowiem poezja kobiet jest nienowoczesna czy nieawangardowa, ile obowiązujące definicje nowoczesności i awangardy, odzwierciedlające określoną historycznie i kulturowo praktykę literacką oraz patriarchalny układ sił historycznoliterackich, nie zakładają w nich udziału poetek. Świadczy o tym na przykład nieopisana czy niedoceniana sfera metarefleksji w wierszach kobiet. Andrzej Niewiadomski, uznawszy tę problematykę za kluczowy komponent formacji modernistycznej, bohaterką swej obszernej monografii „o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej” nie czyni żadnej z dwudziestowiecznych poetek. Na marginesie wspomina jedynie o trudnym przypadku Anny Świrszczyńskiej, której somatyczne wiersze przynoszą „protezę (...) »innej« teorii poezji”: „trudno mówić o wyrazistym centrum refleksji metapoetyckiej. Ciało jest tu punktem wyjścia i... punktem dojścia, a wtedy zaciera się jego metatekstowy charakter” (Niewiadomski 2010: 354, 356). Z kolei Leokadia Hull stwierdza brak „u kobiet piszących wierszy autotematycznych”, a przyczyn tego stanu rzeczy upatruje w „świadomej strategii regresu”, która sytuuje twórczość poetek poza autorefleksją; dzieje się tak, ponieważ „traktują [one — J.G.W.] poezję jako oczywistość, a pisanie jako czynność naturalną, niewymagającą nieustannego tłumaczenia i usprawiedliwiania” (Hull 2013: 97, 98)⁷.

Warto z tym skrajnym stanowiskiem skonfrontować jeszcze głos trzeci, dochodzący z wnętrza poezji, potwierdzającej tym razem jej metarefleksyjną orientację. Joanna Mueller w rozmowie *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje zamieszczonej w Antologii poezji kobiet (1989–2009)* wprowadza rozróżnienie między „płciowo” określonymi rodzajami autotematyzmu — w wersji pisanej przez poetki widzi rodzaj samoobrony przed etykietą poezji kobiecej:

To jest zupełnie inny rodzaj autotematyzmu niż w wierszach poetów ponowoczesnych w stylu Andrzeja Sosnowskiego. Ci ostatni chyba po prostu lubią pisać o pisaniu — a dla poetek to jest często walka o to, by czytelnicy zwrócili uwagę na tekst sam w sobie, a nie tylko na zawarte w nim rekwiizyty i tematy. (...) w naszej antologii tak wiele jest poetek w jakiś sposób awangardowych lub po prostu ostro tematyzujących walkę o własny głos. (Cyranowicz, Mueller i Radczyńska 2009: 227)

Przywołane przykładowe ujęcia reprezentują różne podejścia badaczy do problemu metarefleksji w poezji kobiet: nieuwzględnianie jej zgodnie z historycznoliterackim *status quo* i interpretacyjnymi kliszami (strategia uniku), odmawianie wierszom kobiet prawa do autotematyzmu, pozostającego poza polem widzenia „poezji kobiecej” (strategia wykluczenia) oraz akcentowanie specyficznej odmienności w realizacji tej tematyki przez autorki „walczące o własny głos” (strategia emancypacyjna). Nie bez znaczenia pozostaje

⁷ Hull dodaje do tego, iż:

Trudno zgodzić się tu zarówno z konstatacją, że autotematyczna refleksja nad aktem twórczym pojawia się u poetek przede wszystkim w konwencji humorystycznej, jak i z uproszczeniem, iż [p]oezja kobiet na ogół apeluje do innego czytelnika — nie teoretyka tropiącego nowe formy i zaskakujące szyfry estetyczne, raczej liczy na kogoś podobnie czującego, zdolnego do empatycznej lektury. (Hull 2013: 98)

tu oczywiście pokoleniowa przynależność parających się metarefleksją poetek, ale obok debiutujących po 1989 roku ponowoczesnych autorek piszących o poezji w poezji można by przywołać również nazwiska starszych od nich i aktywnych w tym zakresie twórczyń. O ile jednak z generalizującej perspektywy historycznoliterackiej eksperymentalne i autotematyczne wiersze kobiet mogą być słabo widoczne, o tyle spojrzenie jednostkowe na poszczególne poetki sprawę już znacząco komplikuje, trudno bowiem czytać teksty Anny Świrszczyńskiej, Wisławy Szymborskiej, Krystyny Miłobędzkiej, Urszuli Koziół, Heleny Raszki, Bogusławy Latawiec, Ewy Lipskiej, Marianny Bocian, Uty Przyboś czy Ingi Iwasów, a także Marii Cyranowicz, Joanny Mueller, Katarzyny Hagmajer, Anety Kamińskiej czy Joanny Roszak bez odwołań (także w trybie polemiki) do tradycji awangardy, kategorii eksperymentu czy autotematyzmu. Obecnie, jak zauważa Inga Iwasów, „najważniejsze wydaje się obsadzenie pisarstwa kobiet w projektach nowoczesności i współczesności” (2011: 49), które dokonać się powinno właśnie w konkretnych zbliżeniach interpretacyjnych, stopniowo wypełniających białe plamy — jest to konieczne, poetki nieopisane nie mają bowiem szans na zaistnienie w historii literatury⁸. Kłopot dotyczy, powtórzmy raz jeszcze, nie samej poezji pisanej przez kobiety, która bywa — jeśli tego chce, podobnie jak poezja mężczyźni — i nowoczesna, i eksperymentująca z językiem, i samoświadoma siebie, lecz nieprzystawalności uschematyzowanych, męskocentrycznych form opisu do praktyki literackiej, a także wciąż dominującej w obiegu czytelniczym poezji tradycyjnie lirycznej — „kobiecej”⁹. To dzięki zbliżeniom poszczególnych autorskich poetyk możliwe będzie poszerzenie rozumienia historii literatury o projekty dotychczas drugorzędne lub pomijane, co w dalszym planie pozwoli na zrekonstruowanie neoawangardowej linii powojennej poezji kobiet.

Warto tu sięgnąć do koncepcji neoawangardy zaproponowanej przez autorów monografii *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* (Orska 2018, w druku), by w wyznaczonej przez nią historycznoliterackiej przestrzeni umieścić również propozycje poetyckie kobiet¹⁰. Kategoria ta — według Joanny Orskiej — ma przewyżczać „[o]graniczone, historyczno-polityczne spojrzenie na awangardowość w powojennej literaturze”, porządkować „eksperymentalne zjawiska w powojennej sztuce” oraz dowartościowywać to, co dotąd było pomijane, uznawane za marginalne lub „quasi-awangardowe”, niemieszczące się w „klasycznym” myśleniu o awangardzie (Orska 2018, w druku). Uruchomienie nowej narracji o powojennych losach awangardy pozwoli także na odnalezienie jej tożsamości w różnorodnych projektach oraz przebudowanie obrazu historii literatury, w tym scalenie przerwanej wątku dzięki połączeniu przedwojennych tradycji z kręgu Tadeusza

⁸ Również według Nasilowskiej:

[d]zielo nieopisane, niemające interesujących interpretacji akademickich nie ma szans na włączenie w krąg akademickiego kanonu, ulega marginalizacji. (Nasilowska 2016: 207)

⁹ Kategoria „poezji kobiecej”, zadowoniona w wielu podręcznikach, okazuje się często narzędziem alienacji, tematycznie stygmatyzującym i kwalifikującym pod kątem wartości artystycznej — jest mniej wartościowa, przeznaczona dla kobiet i podlega osobnym kryteriom. A przecież, jak pisała o współczesnej krytyce feministycznej Ewa Kraskowska, „nie jest (...) komfortowo pracować ze świadomością, że zajmujemy się czymś »gorszym«. Trzeba więc tę świadomość i u siebie, i w szerszym otoczeniu akademickim przeorganizować” (Kraskowska 2011: 57).

¹⁰ Co charakterystyczne, wśród neoawangardowych projektów omawianych w *Nauce chodzenia* jedyną bohaterką dwóch tekstów (Joanny Orskiej i Leszka Szarugi) jest... Krystyna Miłobędzka.

Peipera i Juliana Przybosia ze zjawiskami poezji najnowszej, która szczególną uwagę od lat 90. ubiegłego wieku kieruje w stronę awangardy. Jednocześnie warto przy tej okazji pamiętać o wciąż usuwanych z pola widzenia „poetkach w jakiś sposób awangardowych” — na swój sposób rebelianckich, eksperymentujących i autorefleksyjnych. Neoawangarda właśnie mogłaby się stać „jakimś sposobem”, adekwatną formułą określającą ich quasi-awangardowość, oferującą alternatywę dla retoryki bytowania na obrzeżach, satelickości czy kojarzenia poezji kobiet z głównymi nurtami.

Orska, podkreślając „swoisty krytyczno-wydawniczy boom na rewizję awangardowych koncepcji” i postrzegając „przełom XX i XXI wieku (przynajmniej w przypadku poezji) jako wielopunktową konstelację rozmaitych — bardziej tradycyjnych i bardziej radykalnych — koncepcji znajdujących swoje korzenie właśnie w awangardzie”, postuluje sprawdzenie, „jak są absorbowane owe poetyki i poetyckie programy i do czego są one dzisiaj twórcom potrzebne” (Orska 2018, w druku). Spróbujmy zatem — z konieczności w niewielkim zakresie — zasygnalizować odpowiedź na to pytanie na przykładzie Julii Fiedorczuk, której wiersze zdają się reprezentować formację neoawangardową w jej kobiecym wydaniu.

„Czułość jest trudna”, czyli o intensywności formy

Wśród wskazywanych przez autorów *Nauki chodzenia* — a realizowanych w praktyce przez poetów — cech literatury neoawangardowej po 1956 roku znalazły się programowość i metakrytyczny charakter wypowiedzi poetyckich, samoświadomość i eksperymentalność formy, postulat zaangażowania literatury, silnie związanej z aktualną rzeczywistością społeczną, ścisły związek literatury z miastem oraz jej nakierowanie na problematykę cielesności i codzienności. Na tym tle naszkicować można również „wielopunktową konstelację” projektu Julii Fiedorczuk — projektu, ponieważ na twórczość tej autorki składają się różnogatunkowe wypowiedzi (nie tylko) literackie, pełniące rolę paratekstów dla poezji, których sednem pozostaje autorefleksyjny, metakrytyczny i postulatyczny stosunek do sztuki słowa¹¹. Pamiętać jednak trzeba, że ta wielonurtowa aktywność, choć spięta ekopoetycką kłamrą, nie musi układać się w spójną całość — nieprzypadkowo Fiedorczuk sięga po różne formy — inaczej wyraża swe myśli wierszem, a inaczej w opowiadaniu, esaju czy tekście naukowym. Wspólne im wszystkim, a nasilające się w poezji — którą sytuuję w centrum tej twórczości — są z pewnością kluczowe dla niej wątki reinterpretujące awangardową tradycję: intelektualizm wypowiedzi i myślenie za pomocą formy, a także zaangażowanie literatury (w problemy środowiska i ekokrytycznie postrzeganej natury), sprofilowane jednocześnie przez naznaczonej kobiecością punkt widzenia¹².

¹¹ Fiedorczuk, która zadebiutowała w 2000 roku tomikiem *Listopad nad Narwią*, jest jak dotąd autorką sześciu tomów poetyckich, czterech książek prozatorskich, przekładów i szkiców o amerykańskiej poezji modernistycznej oraz dwóch publikacji stanowiących popularyzatorski wykład ekokrytyki; do tego dochodzą liczne autokomentujące twórczość wywiady Fiedorczuk i jej wypowiedzi w mediach.

¹² Zrozumienie związków między poezją a naturą odbywa się w tej poezji z perspektywy psychosomatycznie, osobowo rozumianego podmiotu — „piszę zawsze jako kobieta”, deklaruje poetka w jednym z wywiadów (*Myślę, że takie tematy są dwa: seks i śmierć* (rozmowa J. Winiarskiego z Julią Fiedorczuk, 2010)). To ujawniające swą kobiecość ciało testuje opozycje między wewnątrzem i zewnątrzem, sferą prywatną a społeczną, między naturą i kulturą, wreszcie — somatycznym i zmysłowym, a zarazem intelektualnym i refleksyjnym „ja” (więcej na ten temat zob. Grądział-Wójcik 2018).

Na pierwszym planie uwidacznia się przede wszystkim samoświadomość tej myślącej poezji, chętnie czerpiącej z interdyscyplinarnych inspiracji i naukowego języka, a zarazem korzystającej z możliwości intelektualizacji, jakie daje wiersz. „Właściwie myślę przede wszystkim wtedy, kiedy piszę. I chyba po to właśnie piszę, żeby intensywniej — i systematyczniej — myśleć” — mówiła Fiedorczuk (*Milczenie jest częścią rozmowy* 2010: b.s.), przekształcając tym samym myśl Tadeusza Peipera: „Podwójnie czuję, gdy czuję i myślę o tym co czuję” (1972: 361)¹³. Autorka *Matematyki* akcentuje przede wszystkim refleksyjność swoich wierszy, wielokrotnie tematyzuje sytuację pisania¹⁴, a jednocześnie sięga po monolog *stricte* liryczny i czerpie z konwencji erotyków, częstokroć ujawniając pleć podmiotu. Osobnej analizy wymaga składnia tej poezji, wzmagająca racjonalny tok wypowiedzi, służąca budowaniu logicznych ciągów, na których tle wyraźnie widoczne stają się wszelkie zakłócenia zyskujące walor semantyczny — poetka świadomie gra syntaksą i wersem, eksperymentuje z wielkimi literami i interpunkcją, posługuje się wersyfikacyjnym konceptem; stopniowo wypracowuje własną odmianę wiersza wolnego¹⁵. Jego zapis jest dla Fiedorczuk szczególnie ważny, co podkreślała w wywiadach, a także udowadniała w swoich analizach amerykańskiej poezji modernistycznej¹⁶.

Intelektualizm tej poezji wspierany jest przede wszystkim wyjątkową leksyką — auto-refleksyjnym i zarazem unaukowanym językiem. Według Anny Węgrzyniak:

Lektura wierszy Fiedorczuk jest nietłwa — poetka chętnie posługuje się aluzją, nadużywa metafory, wprowadza cytaty z poezji anglojęzycznej, stosuje pojęcia z zakresu mikrobiologii, psychoanalizy, fizyki, biochemii i innych dyscyplin. Trudno nazwać tę poezję „uczoną” w takim sensie, jaki przypisujemy pojęciu *poeta doctus*. Uważna lektura trudniejszych partii wymaga korzystania z usług Wikipedii — do tego „źródła” odsyła sama autorka, niejako podpowiadając odbiorcy, skąd czerpie wiedzę¹⁷. Jej niekwestionowaną zasługą jest zwrócenie uwagi odbiorcy na rewolucyjne „odkrycia” (bozon, Neutrino, *Fort da* Freuda...). (Węgrzyniak 2018: 221)

To poezja otwarta na rewolucyjne odkrycia naukowe, a zarazem dialogująca z popkulturą, ustanawiająca swą własną interdyscyplinarną, wielojęzyczną przestrzeń intertekstualną, konfrontująca tradycyjny słownik liryki z egzotycznie brzmiącymi na jego tle terminami, dzięki czemu zdynamizowany zostaje styl wypowiedzi. Wielokrotnie podkreślanemu przez

¹³ Peiper dodawał dalej: „a silnie schwycona myśl, nie wiadomo którymi brodawkami przelewa się w uczucie i jaśniej”, przeciwstawiając się rozdziałowi uczucia i rozumu (1972: 361). Peipera „poezja ciała” jest prekursorskim w swoim czasie projektem zmysłowego myślenia, rozumowego odczuwania świata, zapisem ambivalencji zmysłów i intelektu, daje tym samym początek neoawangardowym połączeniom metarefleksji z somatycznością poezji i stanowi zaplecze tych połączeń.

¹⁴ Refleksja autotematyczna służy Fiedorczuk przede wszystkim do eksploracji świata i jego podmiotowego doświadczenia. O problemach z językiem w tej poezji także w kontekście ponowoczesności zob. Świeściak (2010); Kałuża (2010), Grądziel-Wójcik (2017).

¹⁵ Na temat semantycznego potencjału składni wiersza Fiedorczuk pisał Krzysztof Skibski (2017: 45–48, 120–122).

¹⁶ Na przykład we wnikliwej analizie *Meduzy* Marianne Moore:

Trudno przeczytać tę linijkę na głos bez zająknięcia, a to sprawia, że czytelnicy mogą poczuć drżenie meduzy we własnym ciele. Za pomocą zabiegów poetyckich Moore rozmontowuje granice podmiotowości obserwatorki, w wyniku czego postawa dominacji wobec zwierzęcia staje się niemożliwa. Nici z podboju. (Fiedorczuk 2015b: 71)

¹⁷ Zob. np. *Burzę i przejaśnienia* (Fiedorczuk 2009: 31).

Fiedorczyk sojusznici poezji i nauki (Fiedorczyk i Beltrán 2015: 22; *Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni* 2017: 121) sprzyja też postulowana w tekstach językowa dokładność: „Uważam, że precyzja to wielka zaleta poezji. (...) Ale precyzja, także naukowa precyzja, nie musi być nudna. Można coś powiedzieć poetycko, a jednocześnie dokładnie”, mówiła autorka, dodając (po przybosiowsku): „Lubię, żeby rzeczy były ponazywane, wtedy można się z nich cieszyć (albo płakać po nich) bardziej świadomie” (*Mysle, że takie tematy są dwa: seks i śmierć* 2010: b.s.). Metaforyka wierszy łączy zatem dążenie do precyzji z refleksją metapoetycką, to bowiem świadoma aktywność w języku umożliwia twórcy fortunne działanie — chodzi o „[p]recyzję pojedynczego strzału / wplecioną w przypadkowość burzy” (*Arizona Dream*, LN: 5)¹⁸. Poetka, która jest percepcjonistką i sensualistką, nie boi się dookreślenia znaczeń słów, zwraca uwagę na kształt, barwę, zapach, fakturę opisywanych zjawisk; przywołajmy na przykład „grząskie obrazy”, „błyskotliwą krawędź”, „ostrą balustradkę”, „białą ziemię”, „jedną ciężką mokrą / Kulę, zielonkawy granit”, „pościel kruchą jak lód” (*Nowa wiosna*, B: 7), „ołowiany smak ziemi” czy „niedojrzałe lany, które się ścielą faliście” (*Jeden*, B: 14). Szczególnie uprzywilejowana zostaje sfera *bios* — natura oraz jej formy, prehistoria i ewolucja, procesy biologiczne i fizyczne; warto wskazać choćby nazwy i terminy pojawiające się w tytułach: płastuga, trzmiel, chrząszcz, tlen, bio, O₂, fotosynteza, grawitacja, elektryczność, kompost czy „przełom w historii ludzkości”, które urastają następnie do rangi metafory.

Refleksja w wierszach dotyczy zarówno języka w ogóle, jak i zadań oraz kształtu poezji (Grądział-Wójcik 2017: 124–130). Sygnały deziluzyjne bywają rozproszone i niekiedy nieoczywiste, wymagają uważnej lektury, wyczulenia na słowo, brzmienie, znak graficzny i wersyfikacyjny, jak w programowej *Matematyce*, metapoetyckim traktacie tematyzującym trudność nazywania: „Skąd pomysł, / że to ja decyduję o tym, co wypowiedziane?”, „Trudność polega na tym, że to nie jest / opowieść o mnie, ani o tobie — to wiadomo. Tak to tylko brzmi, kiedy słowa są ciężkie od świata” (IT: 39–40). Równocześnie poetyckie metawypowiedzi obudowane zostają autorskimi komentarzami, skonstruowana zostaje tym samym znamienna dla neoawangardowości równoległość (choć nie zawsze przyległość) tekstów programowych i literackich. Wskazują one na samoświadomość i zaangażowanie tej literatury, podkreślają związek pisania i życia oraz założoną interwencyjność wiersza rezygnującego z autonomii i pozostającego w służbie ekokrytycznej wrażliwości — „jednym z fundamentalnych gestów ekokrytyki jest kontestacja modernistycznej idei autonomizacji dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego” (Fiedorczyk i Beltrán 2015: 34). Refleksja nad poetyckością uwyrażnia zarazem znaczenie formy, która zostaje zaangażowana w rzeczywistość pozaliteracką — to za pomocą poetyckich zabiegów kształtowana jest świadomość człowieka, potrafiącego krytycznie myśleć i zmieniać świat. Aktywizująca rola przypada zwłaszcza przenośni, której społeczny i performatywny charakter zostaje przez Fiedorczyk podkreślony:

Poeci i poetki zainteresowani stanem środowiska naturalnego powinni mieć szczególnie silną świadomość języka i jego mechanizmów. Tworząc nowe metafory tworzymy nowe sposoby postrzegania rzeczywistości, a to nie przelewki, nie zabawa; to działanie przekładające się na konkretne, materialne skutki. (*Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni* 2017: 122)

¹⁸ Cytaty z wierszy Fiedorczyk pochodzą z wydań: *Bio* (B) (Fiedorczyk 2004), *Listopad nad Narwią* (LN) (Fiedorczyk 2000), *Planeta rzeczy zagubionych* (PRZ) (Fiedorczyk 2006), *Tlen* (I) (Fiedorczyk 2009), *tuż-tuż* (IT) (Fiedorczyk 2012); w nawiasach podaję tytuł wiersza, a po nim skrót tytułu tomu, z którego pochodzi.

Także przywoływane przez poetkę hasła postępu, nowości, przeciwdziałania schematom i automatyzmowi myślenia czy wreszcie wielokrotnie podnoszona przez Fiedorczyk „trudność” wyrażania, akcentująca złożoność języka, nieprzezroczyłość i konieczność przedłużonej percepcji, odsyłają do Wiktora Szklowskiego propozycji uniezwyklenia języka:

Poezja może stanowić sposób na doświadczenie stanów wzmózonej intensywności percepcji, ukazuje bowiem wzajemne przenikanie się wszystkich rzeczy: materialnych i psychicznych, ludzkich i nie-ludzkich, ożywionych i nieożywionych. (Fiedorczyk i Belrán 2015: 89)

Szczególnie poezja

eksperymentująca, poszukująca nowych środków wyrazu, testująca granice znaczenia, przeciwdziałając kosztowności języka i powstawaniu klisz. W konsekwencji sprawia, że jesteśmy czujniejsi. Poglębiona świadomość językowa — większa *czujność* — przekłada się na możliwość poszerzenia świadomości obywatelskiej, a ostatecznie także na większą wolność w podejmowaniu adekwatnych działań. (Fiedorczyk i Belrán 2015: 14)

Poetka postuluje trudność i czujność zarazem, precyzyjne nazywanie i zgola lingwistyczne testowanie granic języka w celu wzmocnienia funkcji myślenia, pogłębienia „świadomości działania, któremu będą przyświecać poczucie odpowiedzialności i empatia” (Fiedorczyk i Belrán 2015: 16). W praktyce wybrzmi to na przykład za pomocą agresywnej klauzuli, utrudniającej wypowiedzenie słowa:

Ten wiersz jest dla ciebie, drogi czytelniku.

(...) Czulość jest tru-

dna. Ponieważ kocha się ludzi i drzewa

(*Dedykacja*, T: 39)

Artystyczne jest bowiem to, „co stworzone zostało przy pomocy specjalnych chwytów”, jak chciał Szklowski, „udziwnienie” rzeczy odbywa się poprzez „chwyt formy utrudnionej” (1986: 13), czego przykładem są gęste od metafor i znaczeń teksty Fiedorczyk.

Dowartościowująca poetycką trudność formy autorka Tłenu pozostaje spadkobierczynią linii awangardy. Przypomina w duchu szkoły formalnej, że poezję robi się z języka: „[t]ematyczne podejście do poezji niezbyt mnie interesuje, zajmuje mnie bardziej problem poetyki, czyli sposobu pisania, pracy z językiem”; „[p]oezja jest formą bardzo intensywnej pracy w języku” („*Kobiety to też ludzie*”. Z *Julia Fiedorczyk rozmawia Bartosław Czartoryski* 2015: b.s.), a jednocześnie w wierszach poza samą formę wykracza, wierząc w jej ingerującą w sprawy środowiska moc. Tę intensywność języka zageszczającego znaczenia poezji, która „eksploruje jego wymiar materialny (brzmienia, rytmy, wygląd słów na stronie), plastyczność i dzikość, jak również zdolność do przedstawiania skomplikowanej myśli” (Fiedorczyk i Belrán 2015: 89), zapewniają stylistyczna wielojęzyczność tekstów, szeroko rozumiana intertekstualność, zaciemniająca odbiór naukową leksyka, rozbudowana metaforyka, także o synestezyjnym charakterze, zabiegi na składni, gry wersyfikacyjno-typograficzne czy wreszcie wysuwająca się często na pierwszy plan fonostylistyka tej poezji, dążąca do „zaślubin dźwięku i sensu” (*Potrzebujemy żywotnej, empatycznej wyobraźni* 2017: 119). Nasilona polisensualność wierszy uprzywilejowuje zwłaszcza ich warstwę audialną, na którą nakładają się dodatkowo konteksty muzyczne. Akcentowana przez Fiedorczyk „praktyka

ważnego słuchania” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 14) odsyła do awangardowej, futurytycznej u swych korzeni fonetycznej aktywności tekstu — brzmienia w dużej mierze zyskują w wierszach charakter symboliczny, ikoniczny, kreujący i zarazem materializujący rzeczywistość. Wielokrotnie tematyzowana przez poetkę „intensywność formy” (Dziewit-Meller 2016: b.s.) polega także na lirycznej zdarzeniowości, sytuacyjności poszczególnych wierszy, stanowiących przeżycie podmiotu i zarazem tego przeżycia autoanalizę — „pozostaje wiersz, samo mówienie, »zdarzenie«” (*Ciepłe rzeczy* 2017: b.s.) — zyskując dzięki temu odniesienie do Juliana Przybosa koncepcji sytuacji lirycznej.

„Intensywna praca” nie dotyczy tylko formy poetyckiej, lecz prowadzi w wymiar społeczny: celem Fiedorczuk jest pokazanie, „w jaki sposób sam język »wykonuje pracę ekologiczną«” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 23), natomiast głównym zagadnieniem ekopoezji okazuje się „metaforyczny przeskok pomiędzy (...) ziemią a wierszem” (Fiedorczuk 2015a: 135). „Bardziej skomplikowane (ironiczne, samoświadome) sposoby pisania” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 71) służą wyrabianiu umiejętności krytycznego myślenia oraz kształtowania świadomości za pomocą wytrącających z przyzwyczajenia środków poetyckich. Poetka podkreśla, że to forma buduje treść wiersza, a im większe jej uniezwyklenie, uczące „czujności” i „uważności”, tym silniej forma oddziałuje na „kolektywną wyobraźnię danej kultury, prowadzącą potencjalnie do przemiany kultury” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 73) — to przekonanie o homologii działań ma mocne awangardowe podstawy.

Neoawangardowość projektu Fiedorczuk polega również na tym, że odsyłając do modernistycznych podstaw, nie zapomina ona lekcji ponowoczesności — przepracowuje żalobę języka, ale nie traci z pola widzenia rzeczywistości, którą chce uchwycić czy przekształcić¹⁹. Poetka zatem za pomocą swej własnej „formy utrudnionej” snuje meta-poetycką, krytyczną refleksję na temat miejsca człowieka w świecie, nawołuje do budowania wrażliwości i odpowiedzialności za naturę oraz rozwijania kompetencji ekologicznej traktowanej jako „zdolność do dostrzegania połączeń między środowiskiem a jego mieszkańcami” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 73). Stworzony przez Fiedorczuk projekt strukturalizacji czy rekompozycji świata za pomocą poezji proponuje odnowione rozumienie natury, destabilizując zarazem utrwalony przez awangardę dualizm natura – kultura oraz prowadząc w stronę koncepcji „trzeciej kultury”, spajającej nauki przyrodnicze i sztukę (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 33). Kontekstem stają się badania ekokrytyki, a zwłaszcza przywoływana chętnie przez autorkę *Cyborga* koncepcja biosemiotyki, która integruje język z naturą oraz scala procesy życiowe i semiotyczne (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 56).

Teksty Fiedorczuk przynoszą zatem wyrastający z tradycji awangardowej ekopoetycki projekt (z)myślenia, w którym refleksyjność i uważność relacji człowieka z naturą zyskuje nadrzędne znaczenie. Do słów kluczy, powracających zwłaszcza w Nieliterackich paratekstach tej poezji, należą intensywność, forma i działanie, ale także „żywotna, empatyczna wyobraźnia”, która łączyć ma różne formy natury, nie zacierając zarazem tożsamości podmiotu. „Ja” wierszy Fiedorczuk nie pragnie bowiem zjednoczenia ze światem nieludzkim — zadaniem „ja” jest porównywanie i zarazem reinterpretowanie (za pomocą opisywanych zdarzeń i językowych chwytów) związków między istnieniami, kiedy to byt poszczególny „na swojej wąskiej, pojedynczej drodze spotyka byt inny” (*Jeden*, B: 14).

¹⁹ O (post)modernistycznych przewartościowaniach języka, jego wewnętrznej ironiczności, poezji oplakującej utraconą w języku materialność sporo już napisano, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszych trzech tomików (zob. Świeściak 2010: 337–361).

Obdarzone wyobraźnią ekologiczną wiersze Fiedorczuk współtworzą jednocześnie wątek obecny także w tekstach starszych poetek: Wisławy Szymborskiej, Urszuli Kozioł, Bogusławy Latawiec czy Marzanny Bogumily Kielar. Ich poezja stanowi przejaw charakterystycznej dla twórczości kobiet nowej biologiczności — racjonalnej, unaukowanej, niesentymentalnej i ponadindywidualnej, która nie rezygnuje jednak z intymności i czułości. Pokrewne takiej poezji będzie pojęcie biolingwizmu, sugerującego połączenie lingwistycznej, autotematycznej refleksji nad słowem poetyckim z organicznością języka poetyckiego, biologicznością jego metaforyki i obrazowania, pojawiające się na przykład przy okazji twórczości Joanny Mueller (Szopa 2015: b.s.). Sama Fiedorczuk przywołuje w swej *Ekopoetyce* twórczość tej poetki, która „eksploruje metaforyczny związek między pisaniem wierszy a biologicznym fenomenem / wylinkowania” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 57–58), sytuując Mueller w „trzeciej kulturze”, łączącej z sobą w metaforycznym splocie obszary poezji i nauki. Podobnych ekopoetyckich zabiegów można znaleźć więcej w tekstach kobiet — warto przypomnieć choćby „pestki deszczu” Urszuli Kozioł, „zmysł udziału” Wisławy Szymborskiej, „gęstwinę” Krystyny Miłobędzkiej czy „zmowy” poetyckie Bogusławy Latawiec. Wkraczamy w ten sposób na silnie eksplorowany w poezji kobiet obszar biologicznie nacechowanej metarefleksji, który można interpretować w kontekście zarówno eksponowanej przez Fiedorczuk ekopoetyki i biosemiotyki, jak i mających długą tradycję metafor awangardy, somatycznych i autorefleksyjnych zarazem. Jednocześnie znajduje tu kontynuację i rozwinięcie sygnalizowany przez Niewiadomskiego splot metaforycznej i cielesnej poezji Świrszczyńskiej — wiersze poetek stają się niejako funkcją czy przedłużeniem procesów biologicznych, a kształt oraz kompozycja tych tekstów, a także zamieszczone w nich koncepty podkreślają materialny, organiczny wymiar języka.

Na koniec jedynie zasygnalizuję problem „kobiecej” dykcji tej empatycznie nastawionej i odpowiedzialnej za świat, świadomej siebie poezji. W „czulej” i otwartej na środowisko postawie podmiotu dopatrywać się można cechy wyróżniającej kojarzoną z awangardą poezję kobiet. Kobiecość jest tu bowiem zasadniczym, choć niedominującym komponentem neoawangardowego projektu, stanowiącego dopełnienie czy alternatywę wobec modelu patriarchalnego — poezja Fiedorczuk jest niemęskoosobowa, nie czyni sobie świata poddanym, nie zrównuje natury z kobiecością, nad którą trzeba zapanować. Ta twórczość balansuje między „męską” precyzją „myślącej” poezji a czujnym i czułym empatycznym zaangażowaniem, rezygnuje z przemocowej leksyki na rzecz „miękkiej” i „płynnej” metaforyki (Grądział-Wójcik 2018: 245), zwalczając tym samym wszelkie językowe przejawy postawy dominacji; „[n]ici z podboju”, powie pisarka przy innej okazji (Fiedorczuk 2015b: 71). Natura nie konotuje w wierszach „słabej”, bluszczowatej kobiecości, lecz świadome i „czule” otwarcie na różnorodność istnień, któremu towarzyszy unaukowna refleksja. Mamy zatem w projekcie Fiedorczuk do czynienia z wybiórczą asymilacją awangardowych postulatów, łączeniem tego, co nie-męskie, z tym, co nie-ludzkie, spokrewnianiem precyzyjności i intelektualizmu z czulą uważnością i matczyną troską (Soltys-Lewandowska 2017: 135). Zamiast ujęcia esencjalistycznego, które w dużym skrócie myślowym wiąże kobietę z naturą i prokreacją, determinującą ją biologią i jej funkcjami, poetka proponuje myślenie konstruktywistyczne, wyznaczające kobiecie nowe miejsce w naturze, niewpisujące kobiety w krajobraz, lecz aktywnie konstruujące jej portret z awangardową świadomością chwytu. To już jednak temat na osobny artykuł.

Neoawangardowy projekt poetycki Julii Fiedorczuk uznać można zatem za oryginalny poetycko-mariaż myślenia i czułości, kobiecości i ekokrytycznego zaangażowania, intelektualizmu i unaukowionej biologiczności oraz dyskretniej liryczności, doceniającej erotyzm i intymność. Bohaterka tej poezji to społecznie zaangażowana intelektualistka o empatycznym „zmyśle udziału”, dzięki utrudnionej formie i metakrytycznej refleksji przewartościowująca utrwalone schematy i binarne opozycje. Wiersze Fiedorczuk żyją językowym eksperymentem i filozoficznym namysłem nad własnym tworzywem, stanowią intelektualne i emocjonalne „zadanie dla czytelnika”, udowadniają zarazem, że polska poezja awangardowa ma nie tylko Karpowiczów.

Bibliografia

- Burkot Stanisław (1993), *Literatura polska w latach 1939–1989*, WSiP, Warszawa.
- Ciepłe rzeczy. Rozmowa Kuby Mikurdy z Julią Fiedorczuk (2017), <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/ciepłe-rzeczy/> [dostęp: 11.02.2017].
- Cyranowicz Maria, Mueller Joanna, Radczyńska Justyna (2009), *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje* [w:] *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, pod red. M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńska, rys. P. Dwurnik, M. Ignerska, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa.
- Dziewit-Meller Anna (2016), *Julia Fiedorczuk część 1*, <http://bukbuk.pl/julia-fiedorczuk-czesc-1/> [dostęp: 12.02.2018].
- Fiedorczuk Julia (2000), *Listopad nad Narnią*, Biuro Literackie, Legnica.
- (2004), *Bio*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2006), *Planeta rzeczy zagubionych*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2009), *Tlen*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2012), *tuż-tuż*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2015a), *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- (2015b), *Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- (2017), *Psalmy*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- Fiedorczuk Julia, Gerardo Beltrán (2015), *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Grądział-Wójcik Joanna (2017), *Świat „na końcu języka”, słowem — o poezji Julii Fiedorczuk*, „Czas Kultury”, nr 2.

- (2018), „Instrukcje obsługi kobiety i świata”. O (eko)poezji Julii Fiedorczuk, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 33.
- Hoffmann Krzysztof, Marcin Jaworski (2014), *Poezja polska po roku 1989* [w:] *Przechadzki po polskiej literaturze najnowszej*, pod red. J. Grądziel-Wójcik, J. Jastrzębska, Z. Kopec, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Hull Leokadia (2013), *Obok kanonu. Poezja kobiet w przestrzeni literatury po 1945 roku*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 1.
- Iwasiów Inga (2011), *Jest możliwa. Krytyka feministyczna*, „Wielogłos”, nr 2.
- Kaluza Anna (2010), *Pokaż sztucznych ognie: znieczulane i pobudzane Ja* [w:] tejże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Kaniewska Bogumiła, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński (2005), *Literatura polska XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kłosińska Krystyna (1995), *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie”, nr 3/4.
- „Kobiety to też ludzie”. Z Julią Fiedorczuk rozmawia Bartosz Czartoryski (2015), <http://ksiazki.wp.pl/tytul,Kobiety-to-tez-ludzie-Z-Julia-Fiedorczuk-rozmawia-Bartosz-Czartoryski,wid,21260,wywiad.html?tcid=118747> [dostęp: 11.02.2017].
- Kraskowska Ewa (2011), *Współczesna krytyka feministyczna: inny stan skupienia*, „Wielogłos”, nr 2.
- Legeżyńska Anna, Piotr Śliwiński (2000), *Poezja polska po 1968 roku*, WSiP, Warszawa.
- Milczenie jest częścią rozmowy* [z Julią Fiedorczuk rozmawia R. Honet] (2010), <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/milczenie-jest-czescia-rozmowy/> [dostęp: 11.02.2017].
- Mysle, że takie tematy są dwa: seks i śmierć* (rozmowa J. Winiarskiego z Julią Fiedorczuk) (2010), <http://www.literaturajestsexy.pl/mysle-ze-takie-tematy-sa-dwa-seks-i-smierc-rozmowa-z-julia-fiedorczuk/> [dostęp: 11.02.2017].
- Nasiłowska Anna (2016), *Dyskont słów*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- (2007), *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* [w druku], pod red. W. Browarny i in., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Niewiadomski Andrzej (2010), *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Orska Joanna [w druku], *Nauka chodzenia. O programowych wypowiedziach późnej awangardy* [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, pod red. W. Browarny i in., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Peiper Tadeusz (1972), *Tędy. Nowe usta, przedmowa*, komentarz S. Jaworski, oprac. T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna. Antologia* (2011), autorzy wyboru J. Borowczyk, M. Larek, WBPiCAK, Poznań.
- Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni. Rozmowa Darii Lekowskiej z Julią Fiedorczuk* (2017), „Czas Kultury”, nr 2.
- Przybylski Ryszard K. (b.r.), *Opis: Antologia „Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna”*, <http://wydawnictwo.wbp.poznan.pl/pl/p/Borowczyk-Jerzy%2C-Larek-Michal-Powiedzie-c-to-inaczej.-Polska-liryka-nowoczesna.-Antologia/272> [dostęp: 12.02.2018].
- Ritz German (2005), *Kanon i historia literatury widziane z zenmatrą*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Kanon i obrzeża*, pod red. I. Iwasiów, T. Czerna, Universitas, Kraków.
- Skibski Krzysztof (2017), *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.

- Sołtys-Lewandowska Edyta (2017), *Zaśpiewać, zapamiętać* („znovu i znovu i znovu”), „Czas Kultury”, nr 2.
- Stabro Stanisław (2001), *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Falı*, Universitas, Kraków.
- (2005), *Literatura polska: 1944–2000 w zarysie*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Szklowski Wiktor (1986), *Sztuka jako chnyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, wybór S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szopa Katarzyna (2015), *Hemopoezja. Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*, <http://wakat.sdk.pl/hemopoezja-wokol-biolingwistycznej-poezji-joanny-mueller/> [dostęp: 12.02.2018].
- Śliwiński Piotr (2002), *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków.
- Świeściak Alina (2010), „Najwyższa fikcja” melancholii. Julia Fiedorczuk [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków.
- Świerkosz Monika (2011), *Historia literatury kobiet — niedokończony projekt*, „Wielogłos”, nr 2.
- Węgrzyniak Anna (2018), *Ćwiczenie ekologicznej wyobraźni. O poezji Julii Fiedorczuk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 33.
- Zawiszewska Agata (2011), *W cieniu Młodej Polski, Skamandra i awangardy. O poezji kobiet w latach 1918–1939. Rekonosans* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939. Z antologią*, pod red. E. Graczyk i in., Libron, Kraków.
-

ANNA WENDORFF
University of Łódź*

Gender in Translation — as Exemplified by Michał Witkowski's *Lubiewo* Translated into Spanish

Abstract

This article attempts a closer look at the issue of grammatical gender in translation. The analysis of this concept is based on Michał Witkowski's novel *Lubiewo* (Korporacja Ha!art, Kraków, 2005 [2006]) and its Spanish translation by Joanna Albin (*Lovetown*, Anagrama, Barcelona, 2011). The author of the article aims to analyse problems of grammatical gender translation which stem from the differences between the Polish and Spanish grammar systems, and how the gender specific elements in the Polish text were rendered in the target language, especially in the fragments in which Spanish did not have the grammatical gender equivalent and the translator had to compensate for it in a different fragment.

* Zakład Literatur Hiszpańskojęzycznych, Katedra Filologii Hiszpańskiej,
Uniwersytet Łódzki
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: anna.wendorff@uni.lodz.pl

Scholarship holder of the Scientific Award of the Foundation of the University of Łódź in 2017.

The standards of grammatical gender and gender in general in translation have been widely tackled especially in the context of English to Polish translations, invoking the difficulty that Polish grammatical gender poses in texts translated from genderless languages. The critique on this subject features such articles as: Krzysztof Hejwowski's article titled *Płeć i rodzaj gramatyczny w przekładzie* (*Sex and Gender in Translation*) (2011: 175–181), *Translation as Rewriting. The Problem of Grammatical Gender in the Polish Translation of Jeffrey Archer's 'You'll Never Live to Regret It'* by Izabela Szymańska (2008: 127–158) or *Pułapki płciologocentryzmu: esej o przekładaniu 'Written on the Body' Jeanette Winterson na język polski przepleciony kilkoma dygresjami na tematy Shakespeare'a* (*The Traps of Sex-logocentrism: an Essay on Translating Jeanette Winterson's 'Written on the Body' into Polish and a few Remarks on Shakespeare*) by Zbigniew Białas (2006: 51–58). These authors set out to analyse the translations into the Polish language of such works as the novel *Written on the Body* (1994) by Jeanette Winterson (*Zapísane na ciele* in translation by Hanna Mizerska), the story entitled *You Will Never Live to Regret It* by Jeffrey Archer from the volume *Twelve Red Herrings* (1994) (*Dwanaście fałszywych tropów*, translated by Krzysztof Sokolowski and Michał Wroczyński) or the novel entitled *Gentlemen and Players* (2005) by Joanne Harris (*Dżentelmeni i gracze* translated by Katarzyna Kasterka).

At the beginning of his article, Hejwowski refers to *Wstęp do teorii tłumaczenia* (1957) written by a renowned Polish linguist and translator, Olgierd Wojtasiewicz. He stresses the fact that the notion of grammatical gender is considered by this linguist to be a possible source of untranslatability of texts (Hejwowski 2011: 175). He, then, goes on to describe a situation when an author might want to conceal the character's sex from the reader, providing Shakespeare's *Sonnet 16* and a story entitled *You'll Never Live to Regret It* by Jeffrey Archer as examples. When talking about the latter, he supports himself with Izabela Szymańska's reflections from her article *Translation as Rewriting. The Problem of Grammatical Gender in the Polish Translation of Jeffrey Archer's 'You'll Never Live to Regret It'* (Hejwowski 2011: 176–177), which will be discussed later on. Hejwowski also makes a reference to Jeanette Winterson's *Written on the Body*, this time in the context of Zbigniew Białas' article entitled *Pułapki płciologocentryzmu: esej o przekładaniu 'Written on the Body' Jeanette Winterson na język polski przepleciony kilkoma dygresjami na tematy Shakespeare'a* (Hejwowski 2011: 178–179),

which will also be discussed later on. Hejwowski continues by listing translation techniques which allow the writer to conceal the narrator's sex including: changing a sentence with a subject into the one without it, a change into the present or future tenses, changing the personal pronoun into the possessive one, substituting the pronoun with the noun that refers to both genders, moving the subject into the object or adverbial positions together with 'subjectification' of the adverbial, the object or adding a new subject (Hejwowski 2011: 179–180).

In her article, Szymańska analyses two translations (the translation and the revised version) of Jeffrey Archer's story *You'll Never Live to Regret It* authored by Krzysztof Sokolowski and Michał Wroczyński, which appeared in the *Twelve Red Herrings* volume, and offers her own retranslation. She concentrates on how the literary device called the red herring — which means something misleading — functions in the translation. In this story, not disclosing the sex of one of the characters in its first part is the red herring. She goes on to discuss, both in general and using specific examples from the text, possible translation solutions how to conceal the character's sex. Among other things, she mentions: the use of present tense of imperfective verbs, the synthetic future of perfective verbs and the analytic future of imperfective verbs with the infinitive; the use of the 3rd person plural form and not the impersonal form; changing from direct speech to free indirect speech; changing the noun from quotative frame to the appellative; using only two declensions: the Nominative and the Vocative; altering masculine and feminine forms; nominalization; introducing the surname; changing the perspective from which the story is told e.g. from another character's point of view; using ellipsis or a 'film cut' etc. (Szymańska 2008: 138–152). She also stresses that «the translator's 'local' decisions will have to be reconsidered at the 'global' level of plot construction and narration...» (Szymańska 2008: 128). All these considerations lead her to a reflection on translator's freedom and, as a result, the use of unconventional and creative translation methods, including adoption and rewriting. In her opinion, all such methods are allowed if they are the only way to achieve functional equivalence, as was the case in Archer's story.

Białas opens his discourse by saying that it is impossible to remove the sex/gender from the translation (Białas 2006: 51). Although he is aware of the many linguistic experiments that translators made to remain detached from the sex/gender, in his view, they are a controlled escape from the language and from identity building, and not a way towards creative language construction (Białas 2006: 51–52). He continues by enumerating areas in which we can deal with translation gender in English-Polish translations. These areas include: onomastics, some types of literary and cultural symbols, and ideological words characteristic of a given culture (Białas 2006: 53). He, then, goes on to analyse the Polish translation of Jeanette Winterson's *Written on the Body* authored by Hanna Mizerska. The book's semantic dominant is omitting to specify the sex of the narrator. Białas engages into a discussion with some arguments with which the translator prefaced her work, such as, concealing the narrator's sex by using the first person of the present tense in Polish. He challenges the indicators of femininity and masculinity characterised by the translator and, more importantly, that marking the sex of the narrator was a necessary compromise (Białas 2006: 54–58). At the same time, he is aware of the fact that some English linguistic structures are untranslatable into Polish, because it is impossible to eliminate sex and gen-

der specific elements. He concludes by saying that Jeanette Winterson's novel will never successfully exist in Polish.

Rarely has the translation of grammatical gender and gender in general figured in Polish-Spanish translations. One salient exception here is *Lubiewo* (2005) by Michał Witkowski and its translation into Spanish entitled *Lovetown* (2011) by Joanna Albin. And this work will be the subject of my translation analysis.

But first, the term 'gender' itself merits more definition. The year of 1979 was when the term 'gender' was coined by Rhonda Unger (Unger 1979: 1085–94), and 1990 saw the publication of one of the most important works of feminist theory, which defined the concept of gender, queer and sexual politics in culture: Judith Butler's book entitled *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. The literature on this issue distinguishes between two terms: sex and gender. Gender, as opposed to the biological sex, is defined as a cultural distinction that is constructed socially. It could be described as a set of characteristics, attributes, attitudes and social roles that culture has ascribed to the man and the woman; 'the kind of information that serves as a basis for people to form opinions and initiate behaviour in social interactions' (Mandal 2007: 8, A.W. trans.). Society distinguishes between femininity and masculinity, both of which have two definitions: the biological one and the cultural one. The former is granted to us when we are born, while the latter is acquired in the process of up-bringing. Gender theory has its origin in feminist philosophy of women's studies of the 1970s when the concept of femininity was replaced with a broader one — gender. It is worth noting that gender theory and gender identity in gender studies developed after Poland just had its political system transformed, which is why it should come as no surprise that the country was focused on other issues and problems, on implementing changes and reforms, and that gender studies did not find fertile breeding ground at that time.

A milestone in dealing with sex and gender issues in Polish belles-lettres was set by *Lovetown* by Michał Witkowski, which presents the underworld of the late communist period in Poland. In his novel, the author engages in a play with grammatical, cultural and social genders, 'constructing a new genre of the homosexual language' (Marecki 2006: 218).

In *Lovetown*, its author refers explicitly to gender studies, both at the level of metaliterature as well as the language code. In *Międzyzdroje*, Witkowski — the narrator — coaxes many a single gentleman into narrating his/her own story, just like in *Salò* by Pasolini, to organise a 'faggot Decameron' (Witkowski 2006: 80). He also mentions being invited to a gender or queer conference at the University of Poznań where he would meet German Ritz (a renowned Swiss Slavist, a researcher of the so-called delicate issues, among other things, Polish homosexual literature). Another well-known figure at the conference would be Grażyna Borkowska (professor at the Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences, PAN, whose main field of interest is feminist criticism), who was going to give a feminist lecture on the body based on Judith Butler (Witkowski 2006: 152). The issue of gender is also visible at the language level. Witkowski plays with grammatical gender, and consequently with the categories of femininity and masculinity. Homosexual characters in *Lovetown* fall into two categories: those who always refer to themselves in the masculine gender, and those who tend to speak of themselves in the feminine gender, but depending on 'the mug they are fitted with', they choose either of the genders. The group from Poznań, that is emancipatory, fight for homosexuals' rights to contract matrimony

and adopt children and take part in equality parades, speak of themselves using the masculine gender (Witkowski 2006: 146). The group of swish dames speak of themselves in the feminine gender. Its members do not really want to be females; they only want to put on airs of femininity the way they imagine women to be like: they flap their hands, they squeal, and their language is permeated with exaggerations and diminutives (Witkowski 2006: 11–12). This group features, among others, the narrators: Patricia and Lucretia, who have no match for being dramatic and who talk to other members of the group using female nicknames (below Polish nicknames from the source language and their equivalents in the target language: Śnieżka/La Blancanieves, Literatka/La Literata, Weżowa/La Serpiente, Kapielowa/La Bañista etc.¹), or female counterparts of their masculine names. In most cases, the Spanish translation relies on the loan words as the following few examples illustrate: Łucja, Patrycja, Zdzicha or Maciejowa. And sometimes, just like with the Polish ‘Michaśka’ translated into Spanish as ‘Michalina’, we see the use of the suffix *-ina*, which is most commonly used to denote nationality or characteristics in female form (the male form being *-ino*). It seems to be the translator’s intention because, on the one hand, the Polish name form is preserved, while on the other, the Spanish reader is perfectly aware of the female form. Polish old-time faggots, although being men biologically, play in being Baroque queers, far from being men (Witkowski 2006: 322), which is directly reflected in the language they use. As Witkowski observes on his webpage, *Lovetown* is not — as some of its critics would have it — so much:

[A]bout gays, as about certain gay sub-group, commonly known as ‘faggots’, and also about certain quaint habits that this community has formed over the years. My interest is mainly in the specific female roles that are assumed, and the reason why these roles and not others. I am not concerned with middle class gays, but precisely those ‘obnoxious, filthy, bad ones’ because all that’s left to them is confabulation, language, and fabrication; and that’s all they have to make do with. The middle class gays have their stable relationships, houses with gardens and lawnmowers, while these have nothing. They are the utter dregs of the society: not only gay, but also law-breakers: thieves, prostitutes, slappers. If they can hold a job, it’s usually sedentary. So they sit. And while they sit in some dingy security or prison guard booth or elsewhere, they daydream and fantasise about most wondrous things — that is why they make such attractive literary characters. The reality, no matter how horrid, is quite apart, because they inhabit their own surreal world. Even if they talk about one another behind their backs, they satiate an otherwise unseen need for narration. These faggot bohemians seek haven from madness in theatre, camp, and surrealism. They rise in revolt against all social hierarchies: they don’t see repulsion where others see it; and the middle class world looms before their eyes in all its meaningless pink colours. Thus, they make the ‘widely understood’ good taste and ‘generally received’ morals relative... They are a slap in the face of totalitarianism and all that’s generally accepted and sanctified. (Witkowski 2012; A.W. trans.)

Just like Miron Białoszewski in his original novel *Donosy z rzeczywistości* (*Reports of Reality*, 1973), also Witkowski cultivates queer ‘live speech’, and following Butler (1990), we can safely say that his characters fall into gender trouble (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* translated into Polish as *Uniklani w Pleć*). Thus, it merits investigating how such gender entanglement is rendered in other languages; the fact that the novel has been

¹ The English nicknames are: Snowflake, La Belletriste, Anaconda and La Douche respectively.

translated into 20 languages is also worth noting. In this paper, it is the Spanish translation that is of interest to me. *Lovetown* came out in Spain in 2011, that is, 6 years after the publication of the original; it was published by Anagrama and brilliantly translated by Joanna Albin under the same title as the English version by William Martin, which was nominated for The Independent Foreign Fiction Prize.

The comparison of gender specific elements in Polish and Spanish first necessitates considering the grammar systems of both languages. Just as Ewa Gruszczyńska observes in her article *Wpływ gramatyki na literaturę w kontekście przekładu*:

The fact that the grammar system, and grammar categories especially, influence the form and the content of a discourse, including literary texts, has been borne out on numerous occasions by linguists dealing with issues that span such fields as semantics and inflexion, semantics and morphology, or semantics and syntax. If we agree about a relationship between grammar and semantics within one language, we must also agree on there being an additional dimension to that relationship when two languages interconnect in the process of translation; a dimension which is critical for the form and content of the target text, i.e. the translation. (Gruszczyńska 2011: 165; A.W. trans.)

For this part, Olgierd Wojtasiewicz adds that sometimes 'language structural features impact the information content in a given text'. And so he argues that 'the correct grammar forms, and in translation, the choice of appropriate equivalents of the source text forms cannot be considered formal actions' as they can lead to either enriching or impoverishing the information in the text (Wojtasiewicz 1957: 31–32).

Both these observations can be applied to the translation of 'the diaries of faggot revolt' (a term created by Witkowski, <http://www.michalwitkowski.pl/content/lubiewo>) into Spanish. The author alternates in the use of feminine and masculine forms when he refers to the sterner sex, which — as Martin notices in the 'Translator's Afterword' (Witkowski 2010: locations: 3712–23) — makes *Lovetown*'s identity volatile in nature: 'where the order of things is quickly subverted and identity is never fixed.' However, Simon Sherry adds: 'Gender is an element of identity and experience which, like other cultural identities, takes form through social consciousness' (Sherry 1996: 5). It should be added here that the Polish language is conducive to such plays, and even intensifies them, on account of its declension and conjugation possibilities. The Spanish verbs do conjugate, having various conjugation models, though they do not distinguish between gender forms, like in Polish (e.g. singular past tense of 'pracowałem' for masculine / 'pracowałam' for feminine or the plural past tense 'pracowaliśmy' for masculine / 'pracowałyśmy' for feminine). The gender terminations in Polish are found in the Past, Future Perfect, and Past Perfect Tenses as well as in adjectival participles. However, worth remembering is the fact that not all Polish verbs have different gender forms. There are also those that have only one inflected form, i.e. 3rd person singular e.g. 'zagrzmiało'. In Spanish, gender can also be determined by the context or by the subject e.g. a personal pronoun 'on'/'ona'² ('él'/'ella') or the plural form 'ellos'/'ellas'. The interesting thing is that unlike Polish, Spanish 1st and 2nd persons plural have two forms ('nosotros'/'nosotras' and 'vosotros'/'vosotras'), while Polish has two forms in the 3rd person singular, which in Spanish assumes only one form 'usted'

² 'He'/'She'.

(note that ‘usted’ refers to a 2nd person singular [polite ‘tú’] although grammatically it is a 3rd person). Grammatical gender is a crucial category of the verb as it is used to signal the syntactic relationships between the elements of an utterance. Thus, we can speak of a dependent category as its form depends on the form of the qualified words. By contrast, declension is about assigning individual cases their corresponding inflected endings. In the Polish language, nouns, adjectives, numerals, and substantive and adjectival pronouns are declined, i.e. their form matches the form of the noun they go with. The Spanish language, on the other hand, does not have declension. The grammatical gender that is of key interest in this article can be defined in Polish as »a characteristic of all inflectional parts of speech, except for substantive pronouns ‘ja’, ‘ty’, ‘my’, ‘wy’³, and the reflective pronoun ‘się’ (-self), which signals the agreement between syntactic elements of an utterance« (Bańko 2008: 119, entry’s author: Hanna Jadacka A.W. trans.). Polish nouns have one of three gender forms: masculine, feminine or neuter. A more detailed classification features also masculine-personal, masculine-animate, masculine-inanimate, feminine and neuter in the singular, and masculine-personal and non-masculine-personal in the plural. Spanish nouns, however, have only two genders: masculine and feminine (the gender depends on the ending or the meaning) and depending on the gender, they go together with a specific form of articles, adjectives or pronouns.

Let us now try to analyse how the above information on the grammar systems of both languages influences the translation of Polish *Lubięwo* into Spanish, because, as Sherry points out: ‘taken together, translation and gender seem to offer a particularly attractive matrix through which to investigate issues of identity in language’ (Sherry 1996: X). *Lovetown* opens up when Michal — the reporter man — takes the lift to get to the fourth floor of a dreary socialist apartment block to hear the story of two faggots: Patricia and Lucretia. As we learn on the first page of the book, ‘Patrycja i Lukrecja są już starymi facetami i w ich życiu wszystko dawno się skończyło’ (Witkowski 2005: 9, underlining added) / ‘Patrycja y Lukrecja son dos tipos ya viejos, cuyas vidas ya han llegado al final del trayecto’ (Witkowski 2011: locations 67–80)⁴. As we can see, the names of the characters were left as they appear in the source language since their endings indicate the feminine gender and the Spanish reader will know that they are female names — the more so because Spanish has similar names: Patricia and Lucrecia. Thus, just like in the source text, the Spanish version preserved the transition between the feminine gender (the characters’ names: Patrycja, Lukrecja) to masculine gender (*dos tipos viejos*); in Spanish it is the ending — o that suggests the gender — see ‘tipo’/’viejo’ as opposed to the feminine ‘tipa’/’vieja’. Moreover, ‘tipo’ is an equivalent of the word ‘facet’ (guy) for two reasons. First, the register of the word is colloquial, and second, it does not create ambiguity as far as gender is concerned. If the translator had used e.g. the word ‘hombre’, apart from changing the register, it would be ambiguous as this Spanish word can denote both ‘a man’ in general and also ‘a man’ as opposed to a ‘woman’. The Polish possessive adjective ‘ich’ (their) from the second part of the sentence in Polish corresponds to the 3rd person plural regardless of gender. The translator in the Spanish text, however, used the relative

³ ‘I’, ‘You’, ‘We’, ‘You’.

⁴ ‘Patricia and Lucretia are already old men; whatever lives they once enjoyed are long over and done with’ (Witkowski 2010: locations 13–24).

pronoun 'cuyo' (whose), which accommodates the singular/plural and gender forms, and additionally agrees not with the owner, but with the thing that is owned, in this case 'cuyas vidas'. Although the perspective was slightly changed from 'in their lives' to 'their lives', it seems to be an interesting move to suggest how transient and imprecise the feminine and masculine categories are in Witkowski's work.

Casting a glance at the above examples from the two versions might create a false impression that Polish and Spanish do not pose great translation difficulties as far as grammatical gender is concerned. Let us, however, take a look at other gender specific fragments. Past tense is definitely problematic in translation, like in the following Polish sentence and its Spanish equivalent: 'Lukrecja był kiedyś germanistą, ale nigdzie długo nie mógł zabawić, ciągle przysparzał kłopotów, podrywał uczniów i w końcu zaczął utrzymywać się tylko z korepetycji' (Witkowski 2006: 10) / 'En otros tiempos Lukrecja fue profesor de alemán, pero no conseguía echar raíces en ningún sitio, era una constante fuentes de problemas porque les tiraba los tejos a los alumnos, al final acabó viviendo de dar clases particulares' (Witkowski 2011: locations 80–94)⁵. Past tense endings of Polish verbs depend on gender, while in Spanish there's only one form. Compare e.g. Polish form 'był' (masculine) / 'była' (feminine)⁶ and their corresponding Spanish form 'fue' which does not depend on gender. Thus, the translator cannot use the verb to mark the gender form, and the verbs refer back to the feminine subject Lucretia, and so, according to Polish grammar rules, they would assume a feminine ending, and not — like in Witkowski's text — a masculine one. In both, the Polish and Spanish text, the masculine gender form is highlighted e.g. on the job: the Polish word 'germanistą' (as opposed to feminine 'germanistką') and in Spanish: 'profesor de alemán' (not 'profesora'). The translator, just like the author, plays with gender and instead of the Polish 'przysparzał problemów', she says that he was a source of problems ('era una... fuentes de problemas') and the word 'fuentes' is feminine in Spanish. So, the translation preserves the play with grammatical gender: on the one hand, feminine gender (Lukrecja; una fuente), on the other, masculine gender (profesor). The Spanish reader is also introduced into this gender play by numerous author's comments. See the Polish fragment: 'Mówią o sobie w rodzaju żeńskim, udają kobiety, do niedawna podrywali facetów w parku, pod Operą i na dworcu' (Witkowski 2006: 11) / 'Hablan de sí mismos en femenino, fingen ser mujeres y hasta hace poco ligaban con tíos en el parque, en los alrededores de la Ópera y en la estación de tren' (Witkowski 2011: locations 108–123)⁷. This translation is not as great a challenge as Jeanette Winterson's *Written on the Body* (Vintage International, New York, 1994), where obscuring the sex of the narrator is the semantic dominant. Polish translator, Hanna Mizerska (*Zapisane na ciele*, Rebis, Poznań, 2000), finally translated the novel with the narrator as a woman. All the same, it should be stressed here that Polish, compared to Spanish, allows for more language plays due to its grammar potential, also in case of gender.

⁵ 'Lucretia had once been a German teacher, but he could never keep a job for long; he was always landing himself in trouble by making moves on his students, until finally he ended up working as a private tutor' (Witkowski 2010: locations 24–34).

⁶ was.

⁷ 'They refer to each other as *she* and *her*, call each other *sister* or *girl*, and it wasn't all that long ago that they were still picking up men — in the park, behind the opera house, and at the train station' (Witkowski 2010: locations 44–54).

The masculine gender in the Spanish version is also accentuated by the use of an adjective in the masculine form. Let us compare the following sentences in the two languages: ‘Patrycja leżał pijany z głową w szczyinach i myślał, że już się nie wydobędzie’ (Witkowski 2006: 10) / ‘Patrycja yacía borracho con la cabeza en un charco de meados, resignado a no salir ya nunca de allí’ (Witkowski 2011: locations 71–85)⁸. In the first part of the sentence, the adjective is directly determined by an equivalent structure in Polish (‘leżał pijany’ — ‘yacía borracho’). In the second part of the sentence, the translator deliberately stuck to the adjective ‘resignado’ (masculine) instead of introducing a verb, which, as was mentioned, does not distinguish gender forms.

The feminine gender was obtained e.g. when the translator introduced an article, just like in the following sentence: ‘Durante esas noches se imaginaba que era una cortesana del siglo XVII, con un enorme miriñaque y una alta peluca, que iba a ver a su amante en carroza’ (Witkowski 2011: locations 85–99) / ‘Wtedy wyobrażała sobie, że jest barokową damą, ma wielką krynolinę, wysoką perukę i jedzie kareta do kochanka’ (Witkowski 2006: 10)⁹. The Spanish Imperfecto form of the verb ‘imaginarsé’, which is not gender specific, (‘se imaginaba’) is compensated by the indefinite feminine article: ‘una’. It can be observed, however, that the source language form (‘kochanek’) clearly determines the sex of the woman’s partner, while the Spanish form ‘amante’ (the same for masculine and feminine gender) can refer to both sexes. I believe that this was a conscious choice of the translator (she could have after all used the masculine form ‘querido’ instead of ‘amante’ to determine the sex), who is aware of the gender entanglement of the characters who are impossible to categorize either as women or as men. The translator aims to compensate for gender translation losses in the Spanish version and she always finds a solution to make up for a given gender form in another fragment with another part of speech in the correct gender form. And, more importantly, her translation is rendered with utmost care for all, even minute, details — not only connected with grammatical gender.

Another way to compensate for the feminine verb form in the Spanish version is to add a personal pronoun: ‘ella’. In the original, there is: ‘Trzeba było podpisać kontrolkę, trzeba było wracać, znowu ktoś coś od niej chciał i znowu była leniwa i krnąbrna’ (Witkowski 2006: 10–11), while in the Spanish translation, the fragment is thus rendered: ‘Había que fichar, había que regresar, de nuevo todo el mundo le pedía algo y ella volvía a ser perezosa y obstinada’ (Witkowski 2011: locations 85–99)¹⁰. Here, the past tense 3rd person singular verb, which has a feminine form: ‘była’ is compensated for by ‘ella’. The feminine gender is signalled to the reader also by the use of adjectival forms, which, both in the source and target languages, agree in gender forms (leniwa — perezosa and krnąbrna — obstinada). Yet, Polish also has another element which indicates the feminine gender, namely, the substantive pronoun ‘niej’, which is translated by the Spanish indirect object ‘le’, which can refer to both, the feminine as well as the masculine gender. In order

⁸ ‘Patricia was sprawled out, drunk, his head in a pool of piss, thinking he’d never get back on his feet’ (Witkowski 2010: locations 28–39).

⁹ ‘Then she would fantasise that she was a Baroque lady wearing an enormous crinoline and a tall wig, taking a carriage to see her lover...’ (Witkowski 2010: locations 33–43).

¹⁰ ‘She had to clock off, she had to go back; once again people would be making demands of her, and once again she would be lazy and insubordinate in return’ (Witkowski 2010: locations 38–49).

to further accentuate the gender, the element 'a ella' might be added to 'le pedía' ('le pedía a ella'), but such an operation is not necessary because the second part of the sentence clearly indicates the feminine gender.

The feminine gender is also restored in the novel with the direct object 'la', just like in the following Spanish sentence: 'Ésa fue mi reflexión filosófica y Łucja la Bañista, a la que se lo conté, me dio la razón' (Witkowski 2011: locations 128–43) / 'Taka mnie refleksja filozoficzna natchnęła i Łucja Kąpielowa, której się zwierzyłam, to potwierdziła' (Witkowski 2006: 13)¹¹. The feminine gender is mainly marked on the subject: Łucja la Bañista, but the use of the object 'la' makes it even more prominent.

Gender compensation in the Spanish version is also rendered with the use of emotional expressions — more precisely — implicit expressive forms. The Polish word 'Jezu!' (Witkowski 2006: 18), which is an exclamation conveying various emotional states and attitudes, is converted into another semi-religious expression, which is feminine in gender, '¡La Virgen!' (literally: the Virgin, which refers to the Blessed Virgin Mary, Mother of Jesus Christ) (Witkowski 2011: locations 205–221). It is a deliberate choice even despite the fact that the Spanish language has an exclamation '¡Jesús!', which, depending on the context, can denote admiration, pain, fear, regret or compassion and would be a perfect equivalent here.

The translator of the Spanish *Lovetown* is also mindful of the grammatical gender of the vocabulary describing homosexuals. If Witkowski in his novel uses the word 'ciota' (faggot), the translator uses the feminine form 'la marica' which derives from the masculine 'maricón'. It is also interesting how the gender play is maintained in the use of words describing certain professions. Let us have a look at the following fragment: 'Aha, a Hrabinę zabili dużo wcześniej, w siedemdziesiątym dziewiątym i była z zawodu babcia klozetową. A właściwie dziadkiem. A zresztą — właśnie że babcia!' (Witkowski 2006: 16); and its corresponding translation: 'Ah sí, que a la Duquesa la mataron mucho antes, en el setenta y nueve, y trabajaba de señora de la limpieza. O sea, señor. Aunque, en verdad, señora precisamente!' (Witkowski 2011: locations 168–183)¹². The gender play is continued in the translation, as 'babcia klozetowa' is rendered as 'señora de la limpieza', while 'dziadek (klozetowy)' from the original version becomes 'señor (de la limpieza)' in the translation. Although the colloquial register of the word 'babcia klozetowa'¹³ was not preserved in Spanish, because 'señora de la limpieza' is neutral, the grammatical gender play on the words denoting profession was maintained, which is undoubtedly of central importance in this novel.

It should be noted here that apart from the grammatical elements, the gender element is also visible in the lexical ones, that is, in the specific expressions concerning homosexuals, as well as their own social dialect, full of exaggerations, augmentations, exclamations etc. — the so-called gay lisp, which finds its equivalent in the target language and culture. This is one example: »'Przeginanie się' to udawanie kobiet — jakimi je sobie wyobrażają — wymachiwanie rękami, piszczenie, mówienie 'ależ przestań' i 'Boże, Bożenka'. Albo podchodzenie do miśka, kładzenie mu ręki pod brodę i mówienie: — Główkę, szczeniacy

¹¹ 'So I'm having all these deep philosophical thoughts, see, and Lucia La Douche, who I share them with, completely agrees' (Witkowski 2010: locations 82–92).

¹² 'Right, so the Countess was killed long before that, in '79. She was a grandfather, and she worked as a toilet lady — so I guess that makes her a grandmother!' (Witkowski 2010: locations 121–131).

¹³ 'toilet granny'.

zku, wyżej trzymaj, jak do mnie rozmawiasz. — Wcale nie chcą być kobietami, chcą być przegiętymi facetami» (Witkowski 2006: 12) / »‘Sacar pluma’ es fingir ser mujeres, según la imagen que de ellas tienen: gesticular, chillar, repetir ‘Oh, ya basta’ y ‘Dios mío, chica’. O acercarse a un guapito, levantarle la barbilla con un dedo y decir: ‘Mírame a los ojos cuando hables conmigo, majete’. Para nada quieren ser mujeres, quieren ser tíos con pluma» (Witkowski 2011: locations 109–23)¹⁴. The expression that poses the biggest translation problems is ‘przegięty’¹⁵, which the translator renders as the word ‘pluma’, and integrates it in other expressions, such as: ‘sacar pluma’, ‘tíos con pluma’, ‘toda su pluma’, ‘esta pluma ya no se me quita!’, ‘con su pluma justa’ or ‘la teoría de la pluma’. The characters fall into two categories: heterosexuals — ‘sin pluma’ — or homosexuals — the ones ‘con pluma’. And here again, the translator seems to have found the best option as the word ‘pluma’ in the language of the street refers to effeminate men, both the way they speak and their gestures. However, an in-depth analysis of the gay speak in *Lubieno* by Witkowski and its Spanish equivalent is material for a more detailed study beyond the scope of this paper.

To sum up, all the fragments of the Spanish translation quoted in this article are sound evidence of how well Joanna Albin, the translator of the Spanish version of *Lovetown*, recognized the semantic dominant of the novel, i.e. the meaning of gender and sex issues. She also persisted throughout the whole text in preserving the dominant, accentuating grammar elements or the ones that carry meaning, and are crucial to the overall message. She compensated for any change, ambiguity and imprecision or vagueness of the grammatical gender by using a range of translation techniques, which was the key to the perfect rendition of this novel.

¹⁴ »Being ‘dramatic’, ‘camping it up’, and ‘being swish’ mean acting like a woman, whatever they understand by that. Apparently it means flapping their hands and squealing, saying things like ‘Oh stop!’ and ‘Christ, Christina!’, or going up to a cute lad, holding their bent wrists in his face, and saying, ‘Sit up straight, puppy dog, when you’re talking to me!’ They don’t want to be women at all; they want to be swishy men» (Witkowski 2010: locations 62–72).

¹⁵ ‘swishy’.

Bibliography

- Archer Jeffrey (1994), *Twelve Red Herrings*, Harper Collins, London.
- (1994), *Dwanaście fałszywych tropów*, trans. K. Sokolowski, M. Wroczynski, Prima, Warszawa.
- Bańko Mirosław (ed.) (2008), *Poprawna polszczyzna. Hasła problemowe*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Basiuk Tomasz, Ferens Dominika, Sikora Tomasz (eds.) (2002), *Odmiany odmienia / A Queer Mixture*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice.
- Białas Zbigniew (2006), *Pułapki pociologocentryzmu: esej o przekładaniu 'Written on the Body' Jeanette Winterson na język polski przepleciony kilkoma dygresjami na tematy Shakespeare'a* [in:] *Płeć w przekładzie*, ed. P. Fast, "Śląsk" Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, Katowice–Warszawa–Częstochowa, pp. 51–58.
- Białoszewski Miron (1973), *Donosy rzeczywistości*, PIW, Warszawa.
- Butler Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.
- (2008), *Unwikłani w płeć*, trans. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Chamberlaine Lori (1988), *Gender and the Metaphorics of Translation*, "Signs: Journal of Women in Culture and Society", vol. XIII, no. 3, pp. 454–472.
- Czapliński Przemysław, Anna Mizerska (eds.) (2012), *Kamp. Antologia przekładów*, Universitas, Kraków.
- Fast Piotr (ed.) (2006), *Płeć w przekładzie*, "Śląsk" Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, Katowice–Warszawa–Częstochowa.
- García Mouton Pilar (2000), *Cómo hablan las mujeres*, Arco Libros, S. L., Madrid.
- Gruszczyńska Ewa (2011), *Wpływ gramatyki na literaturę w kontekście przekładu* [in:] *Translatio i literatura*, ed. A. Kukulka-Wojtasik, Wydawnictwo UW, Warszawa, pp. 165–174.
- Harris Joanne (2005), *Gentlemen and Players*, Doubleday, London.
- (2006), *Dżentelmeni i gracze*, trans. K. Kasterka, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Hejwowski Krzysztof (2011), *Płeć i rodzaj gramatyczny w przekładzie* [in:] *Translatio i literatura*, ed. A. Kukulka-Wojtasik, Wydawnictwo UW, Warszawa, pp. 175–181.
- Heydel Magda (ed.) (2011), "Przekładaniec", no. 24, *Mysł feministyczna a przekład*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Karwatowska Małgorzata, Szypra-Kozłowska Jolanta (2005), *Lingwistyka płci. Ona i on w języku polskim*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Łaziński Marek (2006), *O panach i paniach. Polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-płciowa*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Mandal Eugenia (ed.) (2007), *W kręgu gender*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Marecki Piotr (ed.) (2006), *Tekstyła bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Martínez García Adela (ed.) (2004), *Cultura, lenguaje y traducción desde una perspectiva de género*, Universidad de Málaga, Málaga.
- Mizielnińska Joanna (2006), *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków.
- Nowosad-Bakalarczyk Marta (2009), *Płeć a rodzaj gramatyczny we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Pawlik Janusz (2001), *Selección de problemas de gramática española*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Santaemilia Ruiz José et al. (eds.) (2003), *Género, lenguaje y traducción*, Universitat de València, València.

- Sherry Simon (1996), *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London–New York.
- Szymańska Izabela (2008), *Translation as Rewriting. The Problem of Grammatical Gender in the Polish Translation of Jeffrey Archer's 'You'll Never Live to Regret It'* [in:] *DUET Encounters*, eds. M. Grzegorzewska, A. Korzeniowska, Institute of English Studies, University of Warsaw, Warsaw, pp. 127–158.
- Unger Rhoda (1979), *Toward a Redefinition of Sex and Gender*, “American Psychologist”, Vol. 34, No. 11, pp. 1085–94.
- Winterson Jeanette (1994), *Written on the Body*, Vintage International, New York.
- Witkowski Michał (2000), *Zapisać na ciele*, trans. H. Mizerska, Rebis, Poznań.
- (2006), *Lubiewo*, Ha!art, Kraków.
- (2010), *Lovetown*, trans. W. Martin, Portobello Books, London.
- (2011), *Lovetown*, trans. J. Albin, Anagrama, Barcelona.
- (2012), <http://www.michalwitkowski.pl/content/lubiewo> [access 4.01.2018].
- Michał Witkowski. Unofficial website*, <http://www.michalwitkowski.pl> [access: 4.01.2018].
- Wojtasiewicz Olgierd (1957), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa.
-

Errata

W numerze 61, zeszytcie 1 „Zagadnień Rodzajów Literackich” w artykule pani Roksany Majewskiej (strona 166) widnieje błędna informacja o numerze czasopisma. Zamiast informacji „Zagadnienia Rodzajów Literackich, LX, z. 4” powinien znaleźć się zapis „Zagadnienia Rodzajów Literackich, LXI, z. 1”.

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. 61.2: W.08814.18.0.C

Ark. druk. 9,25

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90–131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63